Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ALINA LEDEANU

COPERTA:

GIUSEPPE ARCIMBOLDO,
Bibliotecarul

https://biblioteca-digitala.ro

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacţional:
DAN HĂULICĂ redactor-şef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, ALEXANDRU BACIU, GEO ŞERBAN, ANDREI BREZIANU

248-249-250

8-9-10 • 1981

SUMAR

ITINERAR ROLAND BARTHES

ROLAND BARTHES inedit: *Către cititorii revistei «Secolul 20»* • 9

PRIMUL BARTHES

ROLAND BARTHES: *Întîiul text — Pe marginea lui «Criton»* în româneşte de Cristina Hăulică • 11

ROLAND BARTHES: *André Gide şi Jurnalul său*, în româneşte de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu • 21

Album Roland Barthes

MAURICE NADEAU: *O amintire de la Montmorency*, în româneşte de Georgeta Horodincă • 33

PORNIND DE LA GRADUL ZERO AL SCRIITURII

ROLAND BARTHES: *Scriitura şi tăcerea*, fragmente, în româneşte de Dolores Toma • 37

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES: *Mitologii (Critica nici-nici*, în românește de Micaela Slăvescu; *Romanii la cinema; Critică mută și surdă; Jucării; Chipul lui Garbo; Racine e Racine; Poujade și intelectualii*, în românește de N. Steinhardt) • 40
MICAELA SLĂVESCU: *Polarități barthiene* • 57

SEMIOLOGIA SAU MORALITATEA SEMNULUI

ROLAND BARTHES: *Sistemul modei*, fragmente, în românește de I. Igiroșianu • 66
ROLAND BARTHES: *Un caz de critică a culturii*, în românește de Dolores Toma • 70
ROLAND BARTHES: *Cu ce să începem?* în românește cu o prezentare de Ion Hobana: *Barthes în periplu vernian* • 72
LOUIS-JEAN CALVET: *Mic lexic barthian* • 79
LOUIS-JEAN CALVET: *O abordare politică a semnului*, în românește cu o prezentare de Radu Toma: *Despre Calvet și politica semnului* • 85

INTERIORITATE ȘI LECTURĂ TOTALĂ

ROLAND BARTHES: *Lectura lui Michelet*, fragmente, în românește de Micaela Slăvescu • 93
ROLAND BARTHES: S/Z, fragmente, în românește de Micaela Slăvescu • 96
ROLAND BARTHES: *Flaubert și fraza*, în românește de Alina Ledeanu • 109
PAUL MICLĂU: *Dincolo de lingvistică* • 115
ION POP: *Roland Barthes între critică și literatură* • 121

IMPERIUL SEMNELOR

ROLAND BARTHES: *Imperiul semnelor*, fragmente, cu reproduceri din ilustrația volumului • 129
G. KAZAR: *Cucerind imperiul semnelor* • 137

https://biblioteca-digitala.ro

GRAFIILE LUI ROLAND BARTHES

GIULIO CARLO ARGAN: *«Sufăr de o boală: eu văd limbajul . . .»*, în românește de D. Condrea-Derer • 143

JEAN-LOUP RIVIÈRE: *Desenele și «freamătul sensului»*, în românește de Alina Ledeanu

CARMINE BENINCASA: *Roland Barthes și polifonia plăcerilor*, în românește de D. Condrea-Derer

Reproduceri după desene de Roland Barthes

«LIMBAJUL care este Natura mea, de om modern...»

ROLAND BARTHES *de Roland Barthes*, fragmente, în românește de Micaela Slăvescu • 147

ROLAND BARTHES: *Zgomotirea limbajului*, în românește de I. Igiroșianu • 152

ROLAND BARTHES: *Plăcerea textului*, fragmente, în românește de Micaela Slăvescu • 155

FASCINAȚIA ENCICLOPEDIEI

ION GOIAN: *Biblioteca Barthes — paradoxia detaliului* • 165

RADU PROCOPOVICI: *De la Valéry la Borges* • 168

ROLAND BARTHES: *Textul din Enciclopædia universalis*, în românește cu o notă de Adriana Babeți • 173

ÎN JURUL LUI ARCIMBOLDO

ROLAND BARTHES: *Arcimboldo, retor și mag; Bucătarul sau zarzavagiul*, în românește de Anca Oroveanu • 184

Reproduceri din opera lui Arcimboldo

ANCA OROVEANU: *«Magister ludi»* • 187

ION GHEORGHIU: Bibliotecarul, variațiuni arcimboldiene

THEODOR REDLOW: *Vocile figurii* • 197

https://biblioteca-digitala.ro

O «LECTURĂ» A SUNETELOR

CELLA DELAVRANCEA: *Din nou despre Beethoven, cu Roland Barthes* • 203

ROLAND BARTHES: *Musica practica*, în românește de Tea Preda • 204

SAVOARE ȘI SAPIENȚĂ

ROLAND BARTHES: *Fragmente dintr-un discurs amoros*, în românește de Cristina Hăulică • 208

ADRIANA BABEȚI: *Romancierul — parafraze barthiene* • 221

ROLAND BARTHES: *Lecția*, fragmente, în românește de Alina Ledeanu • 233

VITAL RAMBAUD: *Roland Barthes sau savoarea* • 237

LIVIUS CIOCÂRLIE: *Puterea împotrivirii sau utopia neputerii la Roland Barthes* • 240

BARTHES — ANTONIONI
artistul — vigilență, înțelepciune, fragilitate

Texte, în românește de Alina Ledeanu • 245

FOTOGRAFIA CA RECITIRE POSTUMĂ

ROLAND BARTHES: *Camera clară*, fragmente, în românește de Micaela Slăvescu • 250

EUGEN SIMION: *Un ghibelin printre guelfi* • 264

LECȚII BARTHIENE

ADRIANA BABEȚI: *«Bayonne, Bayonne . . .»* • 271

MIHAIL PETROVEANU: *Roland Barthes* • 277

IRINA ELIADE: *Intermezzo românesc* • 281

JACQUES PETIT și PIERRE TODOROV: *E rîndul nostru*, în românește de Alina Ledeanu • 284

LIVIUS CIOCÂRLIE: *Portret al maestrului la maturitate* • 287

https://biblioteca-digitala.ro

ITINERAR

ROLAND BARTHES

https://biblioteca-digitala.ro

PROFIL AUTOBIOGRAFIC

- *Din trecutul meu, ceea ce mă fascinează mai mult este copilăria; numai ea, cînd mi-o amintesc, nu mă face să regret timpul care s-a dus. Căci nu descopăr într-însa ireversibilul ci ireductibilul.*

- *Cînd începeam să umblu, Proust mai trăia încă şi-şi sfîrşea* Căutarea.

- *Trupul nu-mi este eliberat de orice imaginar decît cînd îşi regăseşte spaţiul de lucru. Un spaţiu întotdeauna acelaşi, adaptat cu răbdare la bucuria de a picta, de a scrie, de a clasa.*

- *Locul lui* (mediul *lui*) *este limbajul: acolo poate să ia sau să lase, acolo trupul său* poate *sau* nu poate.

- *Toată munca lui, este clar, are drept obiect o moralitate a semnului* (moralitatea *nu în*seamnă morala).
În cadrul acestei moralităţi, ca o temă frecventă, fiorul sensului ocupă un loc dublu; este acel prim stadiu după care « firescul » începe să se agite, să semnifice (să devină din nou relativ, istoric, idiomatic).

- *Dacă aş fi pictor, n-aş mai picta decît culori: acest domeniu mi se pare eliberat în acelaşi timp de sub tutela Legii (a Imitaţiei, a Analogiei) şi aceea a Naturii (căci, la urma urmei, nu de la pictori vin oare toate culorile Naturii ?).*

https://biblioteca-digitala.ro

- *Pasiunea constantă (şi iluzorie) de a aplica oricărui fapt, chiar celui mai mărunt, nu întrebarea copilului:* de ce? *ci întrebarea grecului antic, întrebarea privind sensul, ca şi cum toate luminile ar fi cuprinse de fiorul sensului:* ce înseamnă asta?

- *Orice clasament pe care-l citeşti îţi provoacă dorinţa de a te introduce în tabel: unde-ţi este locul?*

- *Iată un şir de propoziţii demodate (dacă n-ar fi contradictorii):* N-aş fi nimic dacă n-aş scrie. Dar sînt într-altă parte decît acolo unde scriu. Valorez mai mult decît ceea ce scriu.

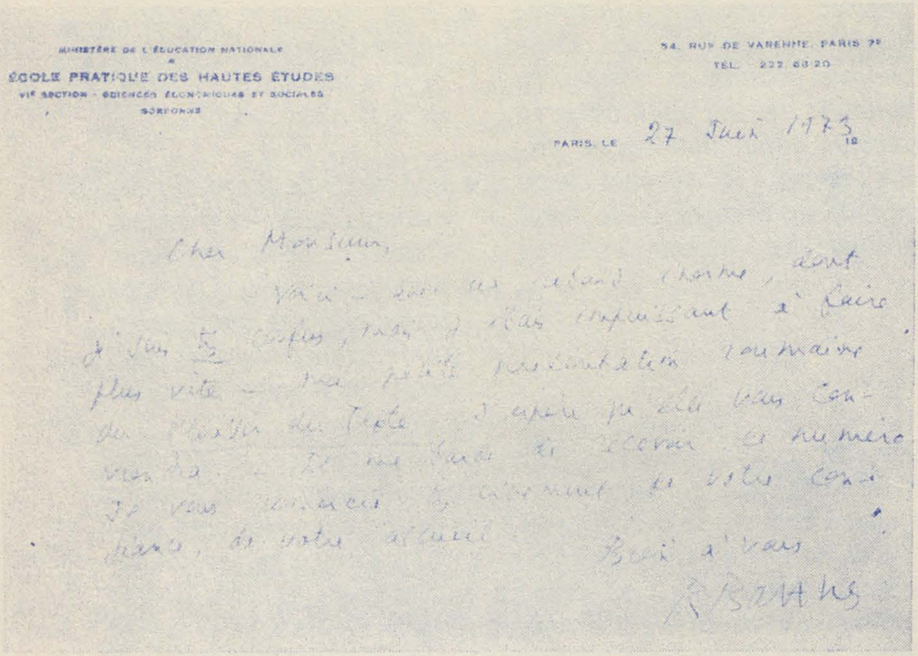
- *Ceea ce asculta, ceea ce nu se putea împiedica să asculte, oriunde ar fi fost, era surzenia altora faţă de propriul lor limbaj: îi auzea cum nu se aud. Dar el? Nu auzea oare niciodată propria sa surzenie? Lupta pentru a se auzi, dar nu reuşea făcînd această sforţare decît să producă o altă scenă sonoră, o altă ficţiune. De aceea s-a încredinţat scrisului: nu este el oare acel limbaj care a renunţat să producă* ultima replică, *trăieşte şi respiră cu gîndul de a se lăsa pe seama altuia ca el să mă audă?*

- *Îi părea rău uneori că se lăsase intimidat de limbaje. Cineva îi spunea atunci: dar, altminteri, nu ai fi putut să scrii!*

- *Numai munca stă aici, în faţa mea, ca un fel de fiinţă universală: totul este plin. Să fie aceasta Natura? O absenţă . . . a restului?* Totalitatea?

din volumul ROLAND BARTHES de ROLAND BARTHES

https://biblioteca-digitala.ro



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE
ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
VIe SECTION - SCIENCES ÉCONOMIQUES ET SOCIALES
SORBONNE

54, RUE DE VARENNE, PARIS 7e
TÉL. 222.68.20

PARIS, LE 27 Juin 1973

Cher Monsieur,

[illegible]

Bien à vous

[illegible]

CĂTRE CITITORII REVISTEI

Secolul 20

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

inedit

De fiecare dată cînd vreunul din textele mele are norocul de a fi publicat în România, mă întorc, în mod spontan, cu gîndul spre acea vreme a tinereții mele (1948—1949), cînd eram lector de franceză la București. Epoca era grea, pentru lumea întreagă, și totuși, acolo, am izbutit să fiu fericit: prietenii — fertile, numeroase —, călătorii într-un ținut magnific, o adevărată efervescență intelectuală. Nu scrisesem, încă, aproape nimic, afară doar de un articol sau două, dar neîndoielnic este că în timpul acestei șederi în România mi-am limpezit cunoștințele de marxism, fără a înceta să mă pasionez de muzică și de literatură, pe care la Institutul francez le practicam intens. Într-un cuvînt, toate firele viitorului meu *text* (« text » înseamnă « țesătură ») se aflau deja acolo, adunate, strînse, parcă, în cele două mîini, ca într-o dublă postulare: aceea a unei *responsabilități* (politice) a formei, și aceea a unui drept imediat la bucuria operelor, oricare ar fi vicisitudinile istoriei. Între acești doi poli, pe care este necesar să-i menținem cu obstinare prezenți în demersul teoriei, se impune un neîncetat du-te-vino, și tocmai aici intervine ideea unei anume *tactici*: fluxul limbajelor care ne înconjoară și care exercită o presiune asupra noastră cere să le rezistăm, să ne silim să punem cîte un accent acolo unde e nevoie, să ne împotrivim unui stereotip prea vehement, pe scurt să *dialectizăm* situația și expresia teoriei: aici se concentrează o parte a muncii noastre, partea cea mai realistă și, poate — de ce nu? —, cea mai politică. Or, teoria literaturii (a textului), care, în ultimii cincisprezece ani, s-a dezvoltat într-un mod original sub acțiunea conjunctă a materialismului dialectic, a psihanalizei și a semiologiei, tindea (cel puțin acesta era sentimentul meu) să oblitereze tot ce poate însemna plăcere în lectură. Dacă am scris *Plăcerea Textului*, n-am făcut-o cîtuși de puțin pentru a contrazice achizițiile considerabile ale teoriei literare, ci mai degrabă pentru a adăuga un *contra-timp* (în muzică am spune o sincopă) și a face să se audă, fugar, în trecere, timbrul unei voci întrucîtva uitate ori refulate. Nu este decît o culoare adăugată tabloului; ea va trece, desigur, ca orice culoare: demersul teoretic e o *punere la punct* perpetuă, aceasta, deci, nu e decît un gest.

https://biblioteca-digitala.ro

PRIMUL BARTHES

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

ÎNTÎIUL TEXT

Criticul (admițînd că mai există critici) nu este, oare, acela care pune în relație texte îndepărtate? Iată un astfel de text, aflat foarte departe, acum, de mine: este întîiul meu text; datează din vara anului 1933.

În 1933, eram elev în *Première A*, la liceul *Louis-le-Grand*. Anul întreg, săptămînă de săptămînă, comentasem *Criton;* iar în vacanță, în casa bunicilor mei, găsisem o carte scrisă de Jules Lemaître, în care acest contemporan al lui Anatole France avusese ideea de a rectifica finalul marilor opere clasice, pastișîndu-l pe autor (titlul era: *En marge de . . .);* în sfîrșit, cum — fapt inevitabil — hotărîsem, împreună cu alți cîțiva colegi, să întemeiem o revistă, m-am apucat să scriu pentru acea revistă — care, bineînțeles, n-a văzut niciodată lumina tiparului — pastișa unei pastișe: îl pastișam pe Jules Lemaître, care îl pastișa pe Platon. Am putut, așadar, să reprezint pe scena unui mic text toate limbajele pe care le aveam în minte: puțin Gide, puțin Flaubert, dar, mai ales, Marea Pisălogeală Școlară, Zumzetul Lecțiilor: stilul « versiune greacă » (pastișat într-o măsură mai mare

https://biblioteca-digitala.ro

decît textul lui Platon) și stilul « redactare franceză » (răspunzător de o anume *vulgaritate* căreia nu-i eram autor).

Trei culturi se întrepătrund aici. În primul rînd, aceea a unui licean de șaptesprezece ani, elev la « Litere ». 1933: suprarealismul? Bataillle, Artaud? Nicidecum; Gide, într-o harababură de lecturi unde se învălmășeau Balzac, Dumas, biografii, romancieri minori de la 1925, etc. Apoi, cultura școlară: clasele A (latină-greacă) erau clasele nobile; aici se elabora un soi de franceză specială, o franceză de traducere, corectă și stîngace; despre cultura greacă, lecțiile — de fapt — nu spuneau mai nimic, nu-ți stîrneau nici un fel de dorință; trebuia să te îndepărtezi pentru a ghici, aiurea (printr-o frîntură de Nietzsche, o frîntură de statuar, cîteva fotografii de la Nauplia și Egina), că Grecia poate însemna și senzualitate. În sfîrșit, cultura generală: nu era contestată (pastișa, se știe doar, este o formă perfect integrată: nimic mai respectuos decît o « mise en boîte »); ea rămînea, fără nici un complex, total distinctă de politică; noi, însă, nu eram nicidecum apolitici, ba dimpotrivă chiar; marea noastră preocupare era fascismul; în anul următor, 1934, în locul unei mici reviste literare am întemeiat un grup al «Apărării Republicane Anti-Fasciste », numit D.R.A.F.[1], pentru a ne feri de aroganța « Tinerilor Patrioți », majoritari în clasele de Filologie.

Rămîn smochinele. Se găseau din belșug în grădina casei noastre, la Bayonne, mici, violete, niciodată îndeajuns de coapte sau, dimpotrivă, coapte din cale-afară; cînd sucul lor, cînd moliciunea mă dezgustau profund și nu-mi plăcea fructul acesta (pe care l-am descoperit după aceea în Maroc — de nerecunoscut, aproape — și, nu de mult, din nou, la restaurantul Voltaire, unde-i servit în mari castroane de smîntînă proaspătă). De unde mi-a venit, atunci, ideea de a face din el un fruct al ispitei, un fruct imoral, un fruct filozofic? De bună seamă, din literatură: smochina era un fruct literar, biblic și arcadian. Dacă nu cumva, însă, îndărătul ei se va fi aflat, bine ascuns, Sexul, *Fica*?

---

[1] «Défense Républicaine Anti-Fasciste.»

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

PE MARGINEA LUI "CRITON"

În clipa în care Criton părăsea închisoarea, Socrate simţi, totuşi, o mică strîngere de inimă. « Bietul băiat, îi spuse el lui Eumaios care tocmai intra, s-a ostenit zadarnic; dar era într-adevăr cu neputinţă să fi acceptat. Ce-ar fi gîndit prietenii mei? Şi apoi, ar fi putut măcar să adune banii trebuitori? Vremurile au ajuns atît de aspre! — Oh, asta n-ar fi nimic, spuse Eumaios, dacă ai primi . . . ».

În clipa aceea intră paznicul Leucithes, aducînd un platou cu smochine de Corinth. Pe rotunjimile lor pîrguite, mai atîrnau încă, ici-colo, stropi de rouă închegaţi; pielea, aurie şi plesnită pe alocuri, lăsa să se întrevadă şiruri de sîmburi roşii pe un strat de miez alb. Din farfuria de argilă se ridica o caldă aromă zaharată. — Socrate întinse mîna, dar şi-o retrase

https://biblioteca-digitala.ro

îndată: « La ce bun, zise el, nici măcar n-aş avea vreme să le mai mistui. » Şi simţi aceeaşi strîngere de inimă.

Între timp, Eumaios, cu discreţie, mînca smochine.

Către ceasurile nouă, Apollodor din Cyllene, Glaucon, Aristodem, Tiresias, Cratylos, Alcibiade şi Phaidros cerură îngăduinţa de a-l vedea pe Socrate. Acesta încuviinţă. Leucithes aduse scăunaşe: dar toţi doriră să se aşeze pe jos, pentru a se putea bucura de răcoarea dalelor. Socrate rămase aşezat pe patul său.

Glaucon vorbi întîiul.

« Iubitul meu Socrate, rosti el, nu ne stă în dorinţă să te mai necăjim cu sfaturile şi rugile noastre. Cumpăneşte, totuşi, dacă-i firesc, dacă e drept ca noi, prietenii tăi, să te vedem murind fără a încerca un gest spre a te salva. Ne pare, aşadar, că îndatorirea noastră ar fi să te facem să ieşi din temniţă chiar fără încuviinţarea ta, căci socotim că e mai de folos ca atîţia oameni să se bucure mai departe de învăţătura ta, decît ca tu să pieri din pricina unor legi vrednice de cinstire, dar nemiloase. Însă într-atît precumpăneşte spiritul tău asupra noastră, iubit Socrate, încît nu îndrăznim, nici chiar întru salvarea ta, să pricinuim silă trupului tău. Drept care te rugăm să te supui din propria ta vrere şi să ne urmezi. »

Îndată ce sfîrşi Glaucon, Apollodor (din Cyllene) îşi începu rostirea lui şi o desfăşură cu multă iscusinţă.

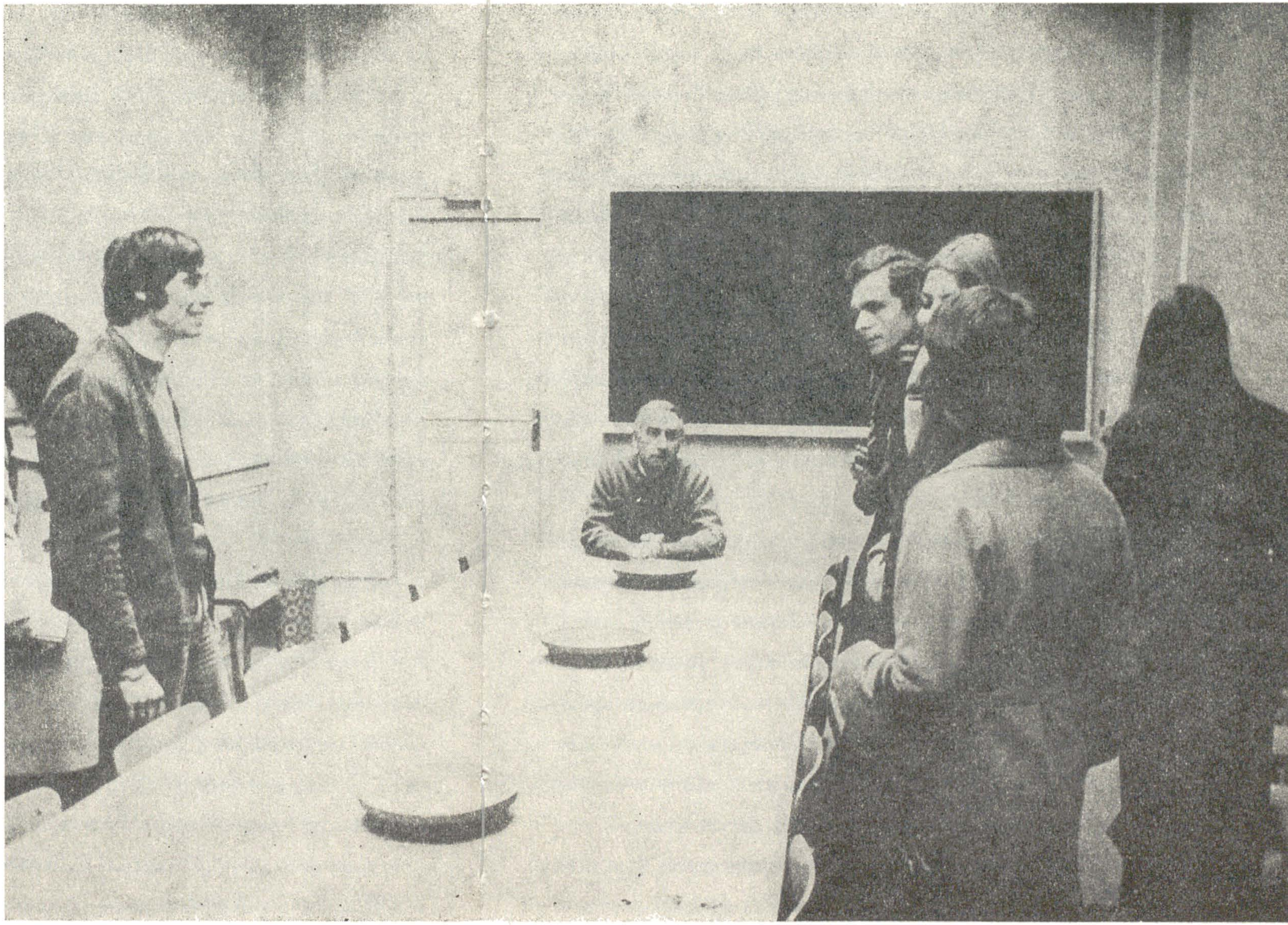
— « Spune-ne aşadar, oh Socrate, ce răspuns le-ai da zeilor, dacă,

https://biblioteca-digitala.ro

înfățișîndu-se înaintea ta, ți-ar spune: ,,Nu știi oare, Socrate, că nimic nu se face aici jos, pe pămînt, fără încuviințarea noastră, că nici măcar un fir de păr de-al muritorilor nu se clintește fără ca noi să o fi dorit? Spune, nu știi? — De bună seamă, știu, ai răspunde tu. — Și atunci, ar spune zeii, cînd Criton te-a îndemnat să fugi, n-am fost noi, oare, aceia care l-am mînat s-o facă? — De bună seamă. — Și mai spune, Socrate, cine socoți că e mai vinovat, omul ce încalcă legile de-aici, de j ori cel ce încalcă legile nescrise ale zeilor? — De bună seamă, acela care încalcă legile nescrise ale zeilor, ai răspunde tu. — Și, ar continua zeii, nu ești chiar tu acela, tu, cel ce alegi să te supui muritorilor, mai curînd decît nouă, zeilor, care ți-am dat o limpede dovadă a vrerii noastre? Cumpănește toate acestea, Socrate, și apoi ascultă-ne și te salvează.'' Astfel ar glăsui zeii, iar tu, Socrate, ce le-ai putea răspunde? »

Socrate păru tulburat de cuvintele lui Apollodor; dar, totuși, nu rosti o vorbă. Atunci, frumosul Alcibiade se apropie de el și începu să-i vorbească. Îi lăudă bucuriile libertății, pe ale fugii din temniță și ale călătoriei la Epidaur, unde corabia tocmită de Criton avea să-i poarte, dacă Socrate încuviința. De acolo aveau să se îndrepte încetul cu încetul spre Tyrint, loc de puțini știut, în Argolida, unde aveau să găsească liniștea și învățătura. El, Alcibiade, avea știre despre o căsuță umilă, pe povîrnișul Muntelui Anachnaos, cu un smochin în fața ușii, cu o bancă de marmură și o terasă ce îngăduia să deslușești în depărtare zidirile din Nauplia și Asineea și,

https://biblioteca-digitala.ro



Magistrul și discipolii.
(Roland Barthes împreună cu doctoranzii săi de la Ecole Pratique des Hautes Etudes)

https://biblioteca-digitala.ro

dincolo de ele, marea. Ar trăi toți acolo, fericiți și înțelepți, mulțumindu-se cu cîteva măsline, cu cîteva smochine și cu lapte de capră. Socrate ar continua să le dea învățătură. Seara, la asfințitul soarelui, le-ar vorbi despre suflet, în fața mării, și aceasta le-ar trimite, peste livezile de măslini din cîmpie, răcoarea ei sărată — asemenea unui adînc salut. Uneori, cîte un călător singuratic ar poposi la ei, înainte de a-și urma calea înspre Mycene sau Corinth. Socrate i-ar desluși ce este adevărul și ce este frumosul — și toți s-ar bucura la gîndul că nu sînt singurii aleși pentru a se desfăta cu învățătura dascălului lor. Astfel și-ar aștepta Socrate moartea, și i-ar părea că, ivindu-se în plinul unei vieți atît de blînde și senine, ea însăși ar fi înveșmîntată într-o mare blîndețe și o mare seninătate; căci doar în felul acesta el, Socrate, ar putea spera în nemurirea despre care îi vorbise, chiar în acea dimineață, lui Phaidon.

Alcibiade tăcu; și, vreme de cîteva clipe, se așternu o mare tăcere, căci toți se simțeau tulburați. Socrate însuși avea inima grea. În clipa aceea intră Criton; Aristodem îi povesti silințele prietenilor săi pentru a-l îndupleca pe Socrate. Criton era un spirit practic; el nu-și pierdu cumpătul: « Socrate nu-i departe de a se lăsa învins de vorbele lui Alcibiade, își spuse; puține lucruri vor fi de ajuns pentru a-l hotărî să fugă; nu e nevoie decît ca lucrurile acestea să fie bine alese » și, cu discreție, îl chemă pe paznicul Leucithes, căruia îi șopti cîteva vorbe la ureche. Leucithes ieși.

Totuși, Socrate nu se încumeta să rostească vreo vorbă. Cum să le ascundă prietenilor săi că spusele lor îl tulburaseră mai mult decît ar fi

https://biblioteca-digitala.ro

crezut? Discursul lui Alcibiade, mai cu seamă, îl supunea la o cruntă ispită. Într-adevăr, cugetase și el, îndelung, la toate aceste lucruri, după întîlnirile cu Criton și Phaidon. Argumentele lor nu-i dăduseră pace, și-i părea nefiresc să se jertfească unor lucruri într-atît de zadarnice și fără de temei, cum erau legile. Se temea, deasemeni, să nu-și îndurereze prietenii; în sfîrșit, se gîndea cît de întristător ar fi ca învățătura lui să se vadă neașteptat curmată, fără a fi putut să ia vreo hotărîre spre dăinuirea ei. Dar, dincolo de toate aceste pricini, simțea în ființa lui un obscur freamăt, care părea — el singur — în stare să-l facă a șovăi; era o dorință care nu atingea în nici un fel spiritul, ci mai degrabă trupul. Socrate nu izbutea s-o deslușească: ceea ce-l tulbura acum era și foarte vag, dar și foarte intens, și filozoful se întrebă cu groază dacă avea să se încovoaie cărnii, după ce izbutise să se împotrivească celor mai subtile atacuri ale spiritului. În clipa aceea Leucithes intră, purtînd un platou cu smochine. Socrate avu o cutremurare, încetă să gîndească și privi platoul. Toți îl priveau, căci, după cele povestite de Eumaios, înțelegeau că smochinele constituie ultimul asalt către virtutea lui Socrate. Dacă Socrate mînca o smochină, asta însemna că se supune rugăminților lor. Socrate înțelese și el: « Nu .e influențăm, Socrate, spuse Criton. ». Tiresias, în vremea asta, întredeschise încetișor fereastra. O rază de soare veni să mîngîie smochinele și dezvălui, în rotunjimea lor, niște zgîrieturi întunecate prin care se revărsa o caldă aromă zaharată ce îmbăta simțurile. Socrate închise ochii; văzu atunci căsuța din Tyrint, cu smochinul, cu banca și terasa; și i se

https://biblioteca-digitala.ro

păru că percepe gustul smochinelor amestecat cu acela mai sărat al vîntului marin, simbol vivace al libertății.

Atunci, cu un gest firesc, întinse mîna și luă o smochină.

În seara aceea, Socrate și ucenicii săi stăteau întinși pe puntea corăbiei care-i ducea la Epidaur. Se afla cu ei și doica lui Socrate, Eurymedusa, care nu se învoise nicidecum să-l părăsească. Nu dormea nimeni, dar nimeni nu rostea o vorbă. Se împărtășeau cu toții, în tăcere, din blînda tihnă de a fi liberi, și de a fi singuri; Socrate n-avea nici o remușcare și erau fericiți cu toții de seninătatea magistrului. Nu se auzea decît clipocitul apei și scîrțîitul lemnului și al corzilor. La un moment dat, Cratylos începu să rîdă încet. « La ce te gîndești? », îl întrebă Criton — Iar Cratylos: « Mă gîndesc la prosopopeea Legilor. »

O pală rece îi înfioră.

Ceva mai tîrziu, Phaidros zise: « . . .Și Istoria? — Istoria, spuse Socrate, ei bine, de asta se va ocupa Platon ! » Și se întoarse către Eurymedusa, care aducea smochine de Corinth și un ulcior cu vin de Creta.

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

ANDRÉ GIDE şi Jurnalul său

Din teama de a nu-l închide pe Gide într-un sistem despre care ştiam că nu mă va putea satisface vreodată, m-am întrebat zadarnic cum să leg, unele de altele, notele ce urmează. Apoi m-am gîndit că ar fi mai bine să le prezint tale quale, *fără a încerca să le maschez discontinuitatea. Incoerenţa îmi pare preferabilă ordinii care deformează.*

I. Jurnalul

Mă îndoiesc că Jurnalul ar putea prezenta vreun interes dacă, în prealabil, lectura operei nu a stîrnit curiozitate asupra omului.

În Jurnal, cititorul va găsi etica lui Gide — geneza şi viaţa cărţilor lui — lecturile — fundamentele unei critici a operei sale, — tăceri — alese lumini ale spiritului şi bunătăţii — mărturisiri răzleţe care fac din el omul prin excelenţă, ca pe vremuri Montaigne.

Multe lucruri din Jurnal îi vor irita, cu siguranţă, pe cei care (mărturisit sau nu) au ceva împotriva lui Gide. Dar tocmai aceleaşi lucruri îi vor seduce pe cei care

* Text publicat în revista *Existences*, iulie 1942.

https://biblioteca-digitala.ro

au vreun motiv (mărturisit sau nu) să se creadă asemănători lui Gide. E cazul oricărei personalități care se compromite (. . .)

Cei educați în spirit protestant se refugiază în Jurnal și autobiografie; nu numai că natura morală a omului îi obsedează și îi scuză, în proprii ochi, pentru gestul de a se face remarcați, cu tot dinadinsul, dar ei găsesc în confesiunea publică uni echivalent al confesiunii sacramentale. Ajung aici și din nevoia de a umili, în general un orgoliu pe care l-au recunoscut drept păcatul capital; și, în sfîrșit, pentru că mai speră să se poată îndrepta. Rousseau, Amiel, Gide ne-au lăsat trei mari opere de confidență; majoritatea romanelor englezești sînt autobiografii (să ne reamintim mișcarea de la Oxford și sistemul său de confesiuni publice). Și totuși, Jurnalul lui Gide are o nuanță proprie; el e mai degrabă scris ca un dialog decît ca un monolog. Este mai puțin o confesiune, și mai mult povestirea unui suflet care se caută, își răspunde, se întreține cu sine (ca în Solilocviile Sfîntului Augustin). Aș spune deci că în Jurnalul lui Gide există un element mistic.

Jurnalul *nu e cîtuși de puțin o operă explicativă, cu alte cuvinte exterioară, nu e de fel o cronică (deși, adeseori, actualitatea transpare în trama sa). Nimic din Jules Renard, nici din Saint-Simon, iar cei care vor căuta in el judecăți importante asupra operei vreunui contemporan (Valéry sau Claudel, despre care Gide vorbește frecvent) vor fi, cu siguranță, dezamăgiți. Jurnalul e o operă* egoistă, *chiar dacă — și mai ales atunci cînd — vorbește despre alții. Deşi scrisul lui Gide e întotdeauna de o mare acuitate, el nu are valoare decît prin forța sa de reflexie, de revenire asupra lui Gide însuși.*

« *Aici trebuie să figureze tocmai amănuntul infim pe care nu l-a putut reține filtrul niciunei opere. Va trebui să surprind — fără nici o afectare — detaliul* » *(Jurnal, anul 1929). Deci* nu *trebuie cîtuşi de puţin să credem că Jurnalul se opune operei şi că nu ar fi el însuşi o operă de artă. Există fraze care sînt la jumătatea drumului între confesiune și creație; nu cer decît să fie inserate într-un roman, fiind deja mai puţin sincere (sau mai curînd: sinceritatea lor e mai puţin importantă decît altceva, decît plăcerea de a le citi). Aş spune că nu Jurnalul lui Edouard seamănă cu Jurnalul lui Gide; dimpotrivă, multe din frazele Jurnalului au deja autonomia Jurnalului lui*

https://biblioteca-digitala.ro

Edouard. Ele sînt prea puțin gidiene; încep să existe și dincolo de el, înaintînd spre o operă nesigură, chemînd-o, dorind să-și găsească un loc acolo.

Nietzsche scrie: « Departe de a fi superficial, un mare francez are totuși o suprafață proprie, una naturală, care îi învelește fondul și profunzimea . . . » (Aurore, *192). Opera ar fi profunzimea lui Gide; să spunem atunci că Jurnalul îi e suprafața. El se conturează, juxtapunîndu-și extremele; lecturi, reflecții, povestiri, toate arată cît de îndepărtate sînt aceste extreme, cît de vastă e suprafața lui Gide.*

II. Das Schaudern

Goethe citat de Gide (p. 207): « Înfiorarea (das Schaudern) e tot ce are omul mai minunat ».

Acel « das Schaudern » al lui Goethe se aseamănă destul de mult cu « omul miraculos unduitor » al lui Montaigne. Nu știu dacă s-a acordat suficientă importanță naturii goetheene a lui Gide, precum și afinităților sale cu Montaigne (predilecțiile lui Gide nu indică o influență, ci o identitate). Gide nu scrie niciodată fără motiv o operă critică. Prefața sa la Fragmentele alese *ale lui Montaigne, însăși alegerea textelor ni-i dezvăluie pe Gide și pe Montaigne, deopotrivă.*

Dialogurile. *Nimic mai specific literaturii franceze, nimic mai prețios decît aceste duete, de la un secol la altul, între scriitorii aceleiași familii spirituale. Pascal și Montaigne, Rousseau și Molière, Hugo și Voltaire, Valéry și Descartes, Montaigne și Gide. Nimic nu dovedește mai bine perenitatea acestei literaturi și tocmai acea înfiorare, acea unduire, prin care ea scapă sclerozei sistemelor, prin care trecutul său cel mai îndepărtat se reînnoiește la contactul cu o inteligență prezentă. Marii clasici sînt eterni, tocmai pentru că se schimbă mereu. Fluviul e mai trainic decît marmora.*

Gide te face să-i citești pe clasici. De fiecare dată cînd îi citează, sînt de o frumusețe uimitoare, foarte vii, foarte apropiați, foarte moderni. Bossuet, Fénelon, Montesquieu nu sînt niciodată atît de frumoși ca atunci cînd îi citează Gide. Parcă te simți vinovat că îi cunoști atît de puțin.

https://biblioteca-digitala.ro

Criticii lui Gide n-ar trebui să spere că i-ar putea face un portret în alb/negru, cum obişnuiesc biografii. Rolul lor ar fi de a sugera că Gide nu trebuie denaturat din ignoranţă sau, mai rău, prin omiterea deliberată sau nu, a unora din operele ori cuvintele sale. Faţă de Gide trebuie să dovedeşti « un infinit respect pentru personalitate », aşa cum el însuşi a dovedit-o faţă de alţii. Mai exact, adeseori Jurnalul e scris pentru a reabilita o idee despre Gide făcută pe baza citatelor, a legăturilor, a cuvintelor inexacte. E vorba de o permanentă revizuire a propriei imagini. Ca un operator scrupulos, el îşi adaptează mereu imaginea viziunii comode sau răuvoitoare a publicului. « Vor să facă din mine o fiinţă îngrozitor de neliniştită. N-am decît neliniştea de a-mi vedea gîndirea rău interpretată » (Jurnal, *p. 333, anul 1927).*

Aş dori ca aceia care-i reproşează lui Gide contradicţiile (refuzul de a alege ca toată lumea) să-şi amintească aceste rînduri din Hegel: « Pentru simţul comun, opoziţia dintre adevărat şi fals e ceva imuabil; el aşteaptă să aprobi sau să refuzi în bloc un sistem existent. Neconcepînd diferenţa sistemelor filosofice ca dezvoltare progresivă a adevărului, pentru el diversitatea înseamnă doar contradicţie . . . Spiritul care percepe contradicţia nu ştie să o elibereze şi să o conserve în unilateralitatea sa, nici să recunoască în forma contradicţiei momente reciproc necesare ».

Gide este deci o fiinţă simultană. Încă de la început, prin natura sa, el a fost aproape întotdeauna o fiinţă completă. Mai apoi, nu a făcut decît să-şi dezvăluie succesiv diversele aspecte, dar trebuie să ne reamintim că aceste aspecte sînt în realitate contemporane unele cu altele, ca dealtfel şi operele sale: « Le e greu să accepte că diferitele mele cărţi au coexistat şi coexistă încă, în mintea mea. Numai pe hîrtie vin una după alta, şi pentru că e cu totul imposibil să fie scrise toate deodată. Orice carte scriu, nu mă dărui niciodată în întregime, iar subiectul ce mă revendică cel mai stăruitor îndată după aceea, se desfăşoară tocmai la cealaltă extremitate a eului meu. » (Jurnal, *p. 105, anul 1909). Deci: fidelitate şi contradicţii !*

Fidelitate. *Îl regăsim total pe Gide în André Walter, după cum André Walter continuă să existe în* Jurnalul *din 1939. Deci Gide nu are vîrstă: el e mereu tînăr, mereu matur, mereu înţelept, mereu plin de fervoare. Doar spre sfîrşit, odată cu trecerea anilor, viaţa sa a cîştigat o nuanţă mai gravă, mai greacă, precum a tragicilor. Unele din tendinţele sale şi-au găsit însă întruparea deopotrivă în figuri de tineri şi de bătrîni (personajele lui Gide nu sînt obiective decît atunci cînd sînt chiar*

https://biblioteca-digitala.ro

el însuși), în La Pérouse ca și în Lafcadio. Gide este un suflet fidel. Ciudat cît de puțin i-a modificat fizionomia impresionanta sa lectură. Descoperirile nu au fost niciodată renegări. Citindu-i pe Nietzsche, Dostoievski, Whitman, Blake sau Browning (cu excepția lui Goethe, a cărui influență e mărturisită), Gide s-a recunoscut pe sine, avind deci tot atîtea motive de a se continua. Situarea lui Gide la intersecția marilor curente contradictorii nu are nimic facil. Perseverența sa e deci admirabilă, devenindu-i chiar rațiune de a fi, fapt care-i conferă o dimensiune superioară. Cîți ar fi rezistat în fața convertirii? Această fidelitate față de adevărul propriei vieți este eroică. « Ce ușor e să lucrezi după o estetică și o morală date! Scriitorii supuși unei religii recunoscute înaintează cu pași siguri. *Eu trebuie să inventez totul. Uneori, e o nesfîrșită bîjbîire spre o lumină aproape imperceptibilă. Și uneori îmi spun: la ce bun?»* (Jurnal, *p. 385, anul 1930).*

Contradicții. *În ce sens a putut, deci, să evolueze această natură fidelă, a cărei operă a lăsat totuși impresia a ceva unduitor — și mobil — pînă într-atît încît a putut fi acuzat de nestatornicie. Dar trebuie risipită prejudecata rigidității: anumite spirite ajung să pară constante doar prin aspectul lor mereu compact; își evită înnoirile (oricît de consecvenți ar fi) și nu dezvăluie decît aspectul rigid, solidificat cu un plus de violență, al noii lor opinii. Atitudinea lui Gide în fața lor e mai umilă și mai cumpătată. Cu o conștiință pe care morala comună s-a obișnuit în mod ciudat să o numească bolnăvicioasă, el se explică, se oferă, se dezice delicat sau se afirmă curajos, dar nu-și obosește cititorul cu vreuna din schimbările sale; el așează totul în mișcarea gîndirii și nu în brutala sa profesie. Această atitudine are, după părerea mea, mai multe cauze: 1) flexiunile unui suflet sînt amprenta autenticității sale (întregul efort al lui Gide este de a se face « autentic » pe sine și pe altul); 2) plăcerea estetică pe care o încearcă atunci cînd face să scînteieze, reverberînd lent, infimele schimbări ale firii sale (mișcarea fiind pentru Gide darul cel mai de preț al omului); asemeni magicianului care se dăruiește total celei mai frumoase dintre operațiunile sale; 3) numeroasele scrupule pe care și le face căutînd adevărul printre cele mai subtile nuanțe (adevărul nu e niciodată brutal); 4) în sfîrșit, importanța morală acordată stărilor conflictuale, poate tocmai pentru că acestea atestă umilința.*

Gide este totuși foarte citit în Japonia, acolo unde conflictul dintre catolicism și protestantism, dintre elenism și creștinism nu este prea semnificativ. Ce anume fascinează? Imaginea unei conștiințe care caută cinstit adevărul.

https://biblioteca-digitala.ro

Singurul caz în care se poate vorbi despre o evoluție a lui Gide e următorul: la un moment dat, problema socială a devenit pentru el mai importantă decît problema morală. În 1901, Gide scria: « Problema socială? Desigur. Dar problema morală o precede. Omul e mai interesant decît oamenii. În el, nu în ei, și-a proiectat Dumnezeu chipul. Fiecare e mai prețios decît toți ». Apoi, mai tîrziu, în 1934, pe vremea cînd frămîntările lumii îl îndepărtează de opera de artă: « Aproape nu mai e nimic în mine care să nu compătimească. Oriunde privesc, nu văd în juru-mi decît jale. Cel ce azi rămîne contemplativ, vădește o filosofie inumană sau o orbire monstruoasă » (Jurnal, *p. 472). Să fie cu adevărat vorba de o evoluție? Cel mult, o recrudescență a fermentului evanghelic, căruia i se abandonează mai liber, nemaisimțind nici frînele tinereții, nici povara actualității pe care, omenește, a purtat-o mereu.*

Unii își aleg un drum și îl păstrează; alții îl schimbă, de fiecare dată cu aceeași convingere. Gide a stat la răspîntie, constant, fidel, la cea mai importantă, cea mai expusă, cea mai umblată dintre răspîntii, pe unde trec cele două mari drumuri ale Occidentului: elenismul și creștinătatea. El a preferat această situație totală, *în care se putea bucura de cele două lumini, de cele două sufluri. În această situație eroică, expus și deschis la tot, el a înfruntat orice atac, s-a oferit tuturor iubirilor. Pentru a rezista într-o situație atît de periculoasă, acest om avea nevoie de o anume duritate: cea din care se nasc capodoperele.*

Unii nu știu ce să-i reproșeze mai mult lui Gide: păgînismul sau protestantismul. Sînt ca măgarul lui Buridan: între apă și fîn; or, datorită nehotărîrii lui, fînul sporește și apa curge.

Creștinismul lui Gide e prea legat de destinul său particular (sau, ca să fiu mai clar: conjugal), pentru ca să nu comitem, punîndu-i în discuție, erori prea grave (Jurnal, *p. 747 și 752).*

Și totuși, un lucru nu poate fi ascuns: « Cel ce va voi să-și salveze viața o va pierde». Aceste cuvinte stau la baza întregii opere a lui Gide. Opera sa poate fi considerată ca o anumită mitologie a orgoliului. Pentru Gide, orgoliul e faptul moral capital.

https://biblioteca-digitala.ro

Orice critic ar trebui să insiste asupra acestui lucru, să releve aici influenţa lui Dostoievski, care leagă strîns « Numquid et tu» şi dipticul Imoralistul — Calea mîntuirii. *Nu poţi să afirmi că îl cunoşti cît de puţin pe Gide, dacă nu simţi pe deplin importanţa acestor cuvinte.*

De o sută de ani încoace, trei oameni au fost atraşi de persoana lui Cristos la modul cel mai puternic, mai intim — aş putea spune oare, cel mai fratern? — dar în afara unei cunoaşteri dogmatice sau mistice: Nietzsche (ca frate duşman), Gide şi, în Rusia, scriitorul Rozanov.

« În faţa acestui asiatism, scrie Gide (e vorba de Renan, Barrès, Loti, Lemaître) cît de mult mă simt dorian? « (Jurnal, *anul 1932). Elenismul lui Gide se desăvîrşeşte la bătrineţe. De pe vremea* Fructelor pămîntului *el avea ceva elenistic: Pierre Louys nu era departe. Dar iată că acum el a devenit cu adevărat grec, adică tragic. În ultimii ani ai* Jurnalului, *există pagini admirabile, cărora înţelepciunea şi suferinţa le dau un aer extraordinar de pur şi de apropiat. Or, greu e — şi tocmai asta au reuşit grecii secolului al V-lea — să fii înţelept fără a fi neapărat raţional, să fii fericit fără a renunţa neapărat la suferinţă. La sfîrşit, ca o culme a înţelepciunii lui Gide — nici o siguranţă; mereu acea înfiorare (das Schaudern); o înţelepciune care nu neagă, nu înăbuşă suferinţa, care nu înspăimîntă demonii; dindărătul pleoapelor îngreunate de ani, ea nu-l priveşte pe Dumnezeu cu o seninătate umilitoare. În ultimele pagini ale Jurnalului mi se pare că-l văd pe Oedip dar pe Oedip la Colona, nu pe Oedip rege.*

III. Opera de artă

> « Din punct de vedere artistic se cuvine să fie judecat ce scriu — punct de vedere în care criticul nu se aşează niciodată, sau aproape niciodată; (. . .) de altfel, e singurul punct de vedere care nu exclude pe nici un altul » (*Jurnal*, p. 231, anul 1918).

« La început, mă socoteam un simplu artist şi, ca Flaubert, nu mă preocupa decit calitatea lucrului meu. Semnificaţia lui profundă propriu zis îmi scăpa. » (Jurnal, *p. 397*,

https://biblioteca-digitala.ro

anul 1931). Doar prin reacţiile celorlalţi Gide a devenit conştient de această semnificaţie profundă a operei sale — pe care a sistematizat-o în lucrări critice. Cărţi precum Fructele pămîntului *nu ar fi atît de frumoase, atît de trainice dacă ar fi existat vreo intenţie anterioară operei pe care acestea ar ilustra-o comod. Sînt cărţi cu adevărat poetice, al căror autor, precum acei* vates *latini, e doar un interpret; mesajul îl depăşeşte, şi poate că nici nu-l înţelege prea bine. Ceva mai puternic decît el, ceva ce sălăşluieşte în el, un zeu poate, trimite acest mesaj. Odată creată, opera îl surprinde, aproape; prea este altceva pentru ca autorul să se mai poată îndrăgosti de ea, precum Pygmalion de statuie.*

Pretextul legitim. *Nu trebuie să ne lăsăm induşi în eroare de lucrările critice ale lui Gide; el închide aici, tot ceea ce are mai profund. Sînt cărţi sistematice, în măsura în care admitem că Gide are un sistem. Pentru ceilalţi, ele sînt mai mult opere de artă, prea gratuite.* Fructele *sau* Oedip *devin nişte evanghelii, iar mesajul lor, purtătorul unei noi etici doar în lumina lucrărilor sale critice, deci într-un al doilea rînd şi într-un fel împotriva voinţei sale. Opera lui Gide este o reţea şi nici un element al său nu trebuie neglijat. Decuparea ei cronologică sau metodică îmi pare absolut inutilă. Ar fi poate mai bine să o citim ca pe unele Scripturi, alături cu un tablou sinoptic de referinţe, sau ca pe unele pagini ale* Enciclopediei, *ale căror note marginale dădeau textului o forţă explozivă. Gide este adesea propriul său scoliast. Şi toate acestea, pentru a-i păstra operei de artă gratuitatea, libertatea. În mod voit, opera de artă a lui Gide este alunecoasă. Niciun partid sau dogmă, nu o pot, din fericire, acapara. Dacă nu s-ar întîmpla aşa, ea nu ar mai fi operă de artă. Dar a spune, atunci, că gîndirea lui Gide este alunecoasă e o eroare. În lucrările sale critice, în Jurnal, Gide este uşor de găsit şi definit. Cînd îl cunoşti pe acest Gide, opera sa poetică emană noi ecouri, o perspectivă curajos sistematică asupra omului.*

« *Am vrut să arăt, în* La Tentative Amoureuse, *influenţa cărţii asupra celui ce o scrie şi chiar în timpul scrierii ei. Pentru că, ieşind din noi, ea ne schimbă şi ne modifică drumul vieţii* » (Jurnal, p. 26, anul 1893). *Îmi place să apropii aceste cuvinte de cele ale lui Michelet.* « *În scurgerea timpului, istoricul este produsul Istoriei, iar nu istoria, produsul acestuia. Cartea mea m-a creeat. Eu am fost opera ei* » (Prefaţa *din 1869). Dacă admitem că opera este o expresie a voinţei lui Gide (Viaţa lui Lafcadio, a lui Michel, a lui Edouard), Jurnalul este într-adevăr reversul operei, complementul său opus. Opera: Gide aşa cum trebuia (voia) să fie. Jurnalul: Gide aşa cum este sau, mai exact, aşa cum l-au făcut Edouard, Michel şi Lafcadio. (Nenumărate citate în acest sens în* Jurnal, *pp. 29, 730, 781).*

https://biblioteca-digitala.ro

Doar simțind dorința de a fi, la un moment dat, cineva numit Ménalque, Lafcadio, Michel sau Edouard, Gide a scris Fructele . . . ,Pivnițele Vaticanului, Imoralistul *și* Falsificatorii de bani. « *Dorința de a picta după natură personajele întîlnite o cred destul de frecventă. Dar crearea unor personaje noi nu devine o nevoie firească decît la cei pe care îi chinuie o imperioasă complexitate lăuntrică și pe care propriul lor gest nu o epuizează.* » (Jurnal, *pp. 295, 296, anul 1924).*

Povestiri și romane. *Estetica lui Gide este străbătută de două curente care rezumă, pe de-o parte, importanța pe care o acordă naturii morale a omului și pe de alta, plăcerea organică pe care o simte imaginîndu-se în altă întrupare decît a sa.*

Povestirile. (André Walter, Simfonia Pastorală, Imoralistul, Calea mîntuirii). *Cu greu am putea spune despre ele: ficțiunea unui caz, a unei teme, a unei suferințe. Fără extraordinara lor artă, ar fi aproape un apolog, dar un apolog care nu s-ar întemeia pe nici o teorie. De fapt, toate aceste povestiri sînt aproape niște mituri. Există o mitologie gidiană (mitologie prometeică, dar nu olimpiană), în cadrul căreia un personaj nu se sfiește să reproducă uneori un altul, și care, ca orice mitologie, se apropie puțin de alegorie, de simbol sau, în cel mai rău caz, poate fi interpretată ca atare. Fiecare erou implică cititorul, cheamă modelul or iconoclastia. Mitologia, ca și povestirile lui Gide, nu dovedesc nimic; este o operă de artă plină de credință: o frumoasă ficțiune în care ajungem să credem pentru că ea explică viața și în același timp este mai puternică decît ea, mai măreață. (Ea oferă imaginea unui ideal; orice mitologie este un vis.) Iar aceste povestiri ale lui Gide, ca orice mit, echivalează o realitate abstractă cu o ficțiune concretă. Toate aceste cărți sînt cărți creștine.*

Romanele. (Pivnițele Vaticanului, Falsificatorii de bani). *Specificul acestor romane este completa lor gratuitate; sînt niște jocuri. (Jocul, spre deosebire de datorie, se face « pentru nimic »). Ele nu dovedesc nimic și nici nu sînt psihologice decît în măsura în care prezintă un* imbroglio *și o incoerență specifice vieții. Se nasc din plăcerea superioară de a imagina povești în care te introduci pe tine însuți în cele mai numeroase și insolite variante. (Tot ceea ce nu poți fi tu.) Printr-un instinct de fabulație propriu copiilor,* Pivnițele *cîștigă acea ușurință și spumoasă incoerență, iar* Falsificatorii de bani, *neverosimila lor complexitate. Modeste detalii, dar care nu înșeală, atestă plăcerea profundă cu care Gide și-a construit personajele, încarnarea lor din dorința de a fi el însuși aceste personaje: voluptatea lui Lafcadio de a îmbrăca anume haine noi, minuțios descrise (așa cum un copil descrie o jucărie pe care și-o dorește, cu atît mai mult cu cît e imaginară); atitudinea lui Edouard față de Olivier. Ca și în jocurile de copii, realitatea în-*

https://biblioteca-digitala.ro

calecă dintr-odată fantasticul: poveşti trăite sînt inserate în roman, fără ca Gide să schimbe măcar numele: episodul bătrînului La Pérouse, furtul lui Georges (vezi Jurnal, *p. 691).*

Falsificatorii de bani. *« Ce aş vrea să fie un roman? O răscruce — un punct de întîlnire al unor probleme »* (Jurnal, *p. 288, anul 1923). Criticii i-ar place, fără îndoială, să privească această carte ca pe un mare roman rusesc, gîndit și scris de un mare scriitor francez. Tonul, spiritul episodului tinerilor din* Frații Karamazov *se regăsește aproape în întregime în prima scenă din* Falsificatorii de bani. *Ca și orice roman de Dostoievski (cu excepția, poate, a* Soțului etern), Falsificatorii de bani *sînt un nucleu de poveşti diverse, ale căror legături nu se dezvăluie de la început. (Gide a reunit aceste intrigi independente într-un simplu fascicol, la sfatul lui R. Martin du Gard.) Ca și* Pivnițele, Falsificatorii de bani *e un roman diabolic; vreau să spun că unitatea acțiunii este mereu întreruptă de perspective imprevizibile și adesea neexploatate, în aşa fel încît asistăm la revărsarea unei infernale fantezii. Probă* a contrario: *povestirile lui Gide sînt opere evanghelice; tonul și intriga lor au o simplitate angelică.*

Onomastica personajelor lui Gide. *Să distingem eroii după prenume și personajele după numele de familie. Cel mai adesea, patronimele sînt caracteristice sau ironice (dar ce finețe în alegerea lor): Baraglioul, Profitendieu, Fleurissoire. Numele de familie îi permite lui Gide să ia în derîdere lumea acestor personaje, lume de care muritorul de rînd e mîndru, dar care, după Gide, le împiedică să fie autentice. Dimpotrivă, prenumele sînt întotdeauna vagi, impersonale: Edouard, Michel, Bernard, Robert. Niște veștminte prea largi care nu trădează nimic; personalitatea acestor eroi nu constă în numele lor* (id est: *familia, societatea) de care nu sînt răspunzători. Mai sînt şi prenumele mitologice sau exotice (alese tot pur și simplu pentru că sînt frumoase): Ménalque, Lafcadio, a căror excentricitate istorică sau geografică declanşează sau înstrăinează eroul, previne asupra faptului că nu îl vom întîlni în timpul și spațiul nostru şi justifică — ironic poate — ciudata sa morală, straniile sale acte. Ei par a spune: « Fiți liniștiți, nu veți găsi nici un Ménalque şi nici un Lafcadio printre noi; dar poate e păcat ».*

Romanele lui Gide. *Să notăm că specificul romanului (observații, atmosferă, psihologie) este trecut sub tăcere. Toate acestea sînt ştiute. Romanul începe de-aici încolo, plecînd de la drama obişnuită; el crediteaza calitatea cititorului.*

Prin unii din cei mai mari scriitori ai săi (la drept vorbind, începînd cu Edgar Poe), epoca noastră s-ar putea defini prin aceea că artistul își demontează singur procedeele creației și este preocupat de ele aproape la fel de mult ca și de opera sa. S-a înțeles faptul

https://biblioteca-digitala.ro

că arta este un joc, o tehnică—aceasta s-a întîmplat în ziua în care francezii au inventat formula Artei pentru Artă. (Vezi Nietzsche: « Dincolo de Bine și de Rău », af. 254). Nu cred să-l denaturez pe Valéry, spunînd că s-a făcut poet pentru a putea prezenta exact procedeele poeticii. Astfel se explică uimitorul jurnal al lui Edouard și, de asemenea, numeroase pagini ale Jurnalului.

Științele Naturii. *Jurnalul va permite criticului de mîine să remarce gustul lui Gide pentru Științele Naturii. « . . . Mi-am ratat vocația; naturalist aș fi vrut, ar fi trebuit să fiu»* (Jurnal, *anul 1938). Acest gust i-a permis să observe îndelung și atent lumea formelor. Orice poet, dacă vrea să intre în miezul lucrurilor, trebuie să devină, într-un fel, naturalist. Științele Naturii i-au oferit lui Gide numeroase comparații, ba chiar fragmente întregi de demonstrație (în* Corydon, *în atacurile împotriva cărților științifice ale lui Maeterlinck). Aceste științe pun cum nu se poate mai bine problema ontologică. Multe din marile spirite se servesc de Știință pentru a-și clarifica, mai întîi lor, și apoi cititorilor, această problemă. Atenția acordată de Valéry epistemologiei, de Gide Științelor Naturii, ar trebui să ne dea de gîndit.*

Locuri comune. *Întîlnim uneori, la Gide, umbra unui loc comun, dar întotdeauna învăluită în acel admirabil stil, umbră care, poate la un moment dat, l-a furat, l-a fascinat. Dar nu pot să știu dacă nu el a dorit acest gînd neutru, tocmai pentru a sublinia și mai mult grația exprimării sale sau poate, dintr-o anume umilință — mai exact acea conștiință care îl face să explice îndelung (în* Jurnal*) măruntele probleme de traducere. Nu știi niciodată ce să crezi despre acest om; el și-a propus parcă să ți-o ia înainte, dezvăluindu-și slăbiciunile, astfel încît cu greu i le poți imputa vreodată. Nu ești nici măcar sigur dacă o face conștient sau nu, fără a anunța, fără a preveni.*

Cochetăria cu uniformul. *Ea constă în dificultatea de a străluci acolo unde toți au la îndemînă arme egale și obișnuite; victoria va evoca un preț cu atît mai mare. Și la Gide întîlnim o anume cochetărie a locului comun, a uniformului. Cu aceeași idee și aceleași cuvinte ca și ceilalți, el reușește să spună ceva durabil. Aceasta e regula clasică: să ai curajul să spui ceea ce este evident, de aceea un autor clasic nu seduce niciodată la o primă lectură; el fascinează în primul rînd prin ceea ce nu a spus, dar contururile esențiale sînt atît de bine trasate, încît ajungi să îl descoperi de la sine. Liniile accesorii sînt și ele suprimate. Acesta este specificul artei (vezi și unele desene semnificative ale lui Picasso). Montesquieu spunea: « Nu poți scrie bine fără să elimini ideile intermediare », iar Gide adaugă: « Nu există operă de artă fără racursi ». Atunci apare o neclari-*

https://biblioteca-digitala.ro

tate primă sau poate o excesivă simplitate, iar cei mediocri vor spune: « nu înțeleg ». În acest sens, Clasicii sînt marii maeştri ai obscurului şi chiar ai echivocului, adică ai preterițiunii superflue (acest superfluu atît de drag spiritului vulgar) sau, altfel spus, ai umbrei prielnice meditațiilor şi descoperirilor individuale. A gîndi singur, iată o posibilă definiție a culturii clasice; şi astfel, ea nu mai este monopolul unui secol, ci al tuturor marilor spirite drepte, fie că se numesc Racine, Stendhal, Baudelaire sau Gide.

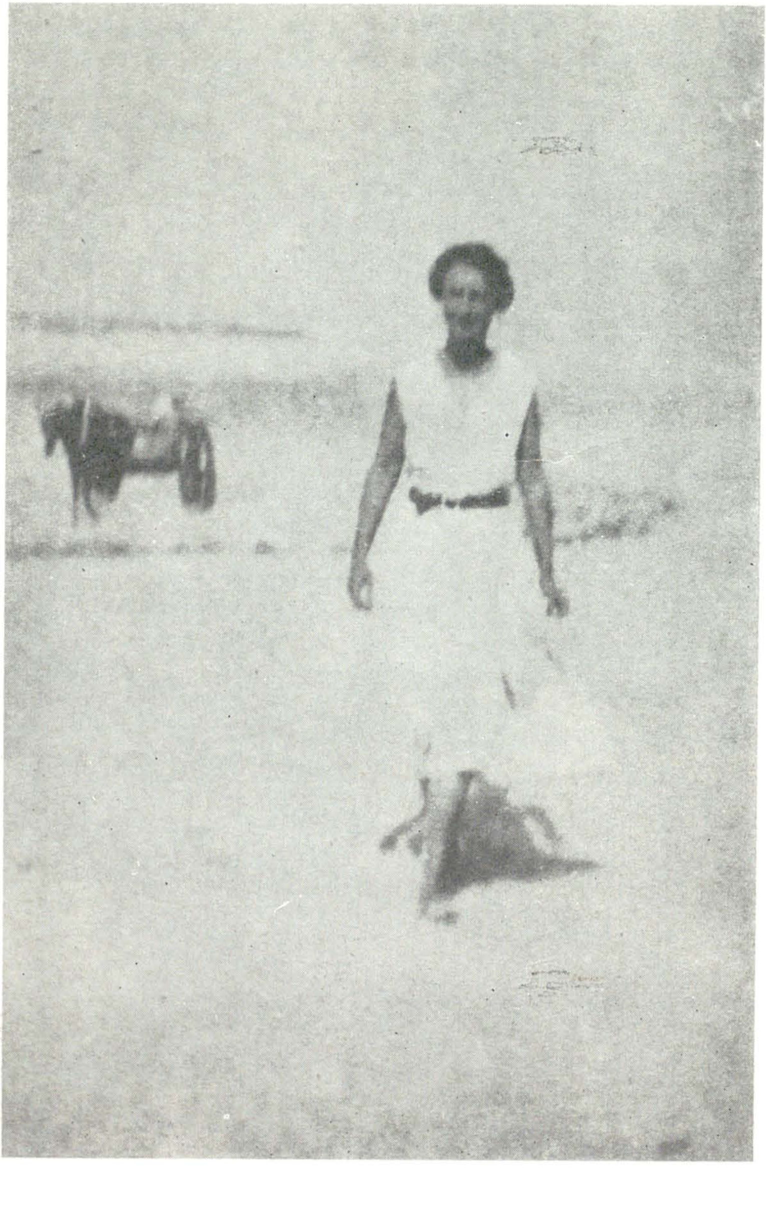
În româneşte de ADRIANA BABEȚI şi DELIA ŞEPEȚEAN-VASILIU

(. . .) Unul din primele sale articole avea ca subiect *Jurnalul* lui Gide; scriitura altuia (« In Grecia », 1944) era o imitație vizibilă a *Fructelor pămîntului*. Căci Gide a ocupat un loc esențial în cadrul lecturilor sale de tinerețe: descendent al Alsaciei și Gasconiei, în diagonală, așa cum primul fusese al Normandiei și Languedoc-ului, protestant, cu apetență pentru « litere » și plăcîndu-i să cînte la pian, fără a mai vorbi de altele, cum oare să nu se fi recunoscut, dorit, în acest scriitor? *Abgrund*-ul gidian, inalterabilul gidian, e încă prezent în mintea mea într-o foșnire obstinată. Gide este limba mea originală, pentru mine o *Ursuppe*, supa mea literară.

(Roland Barthes par Roland Barthes, « Abgrund »*)*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



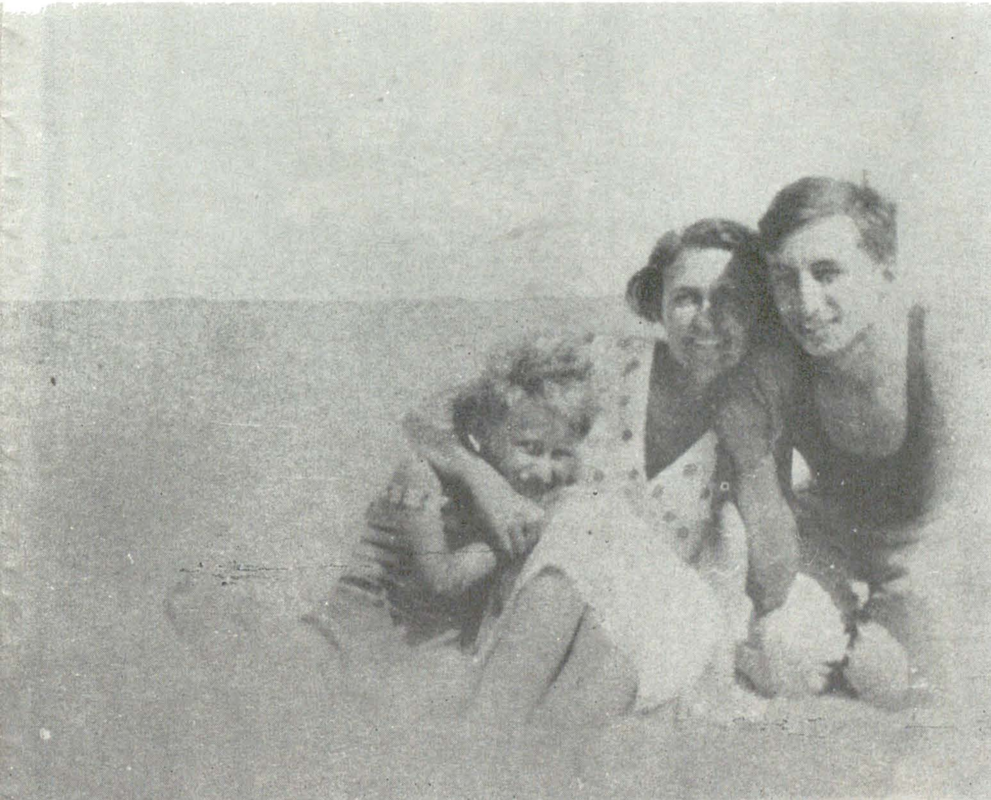
https://biblioteca-digitala.ro

←← *Mutaţie bruscă a corpului (la ieşirea din sanatoriu): el trece (sau are impresia că trece) de la subţire la plin. De atunci, luptă perpetuă cu acest corp pentru a-i reda subţirimea esenţială (imaginară a intelectualului: a deveni subţire este actul naiv de a voi-să-fii-inteligent)* — La Hendaye, 1929

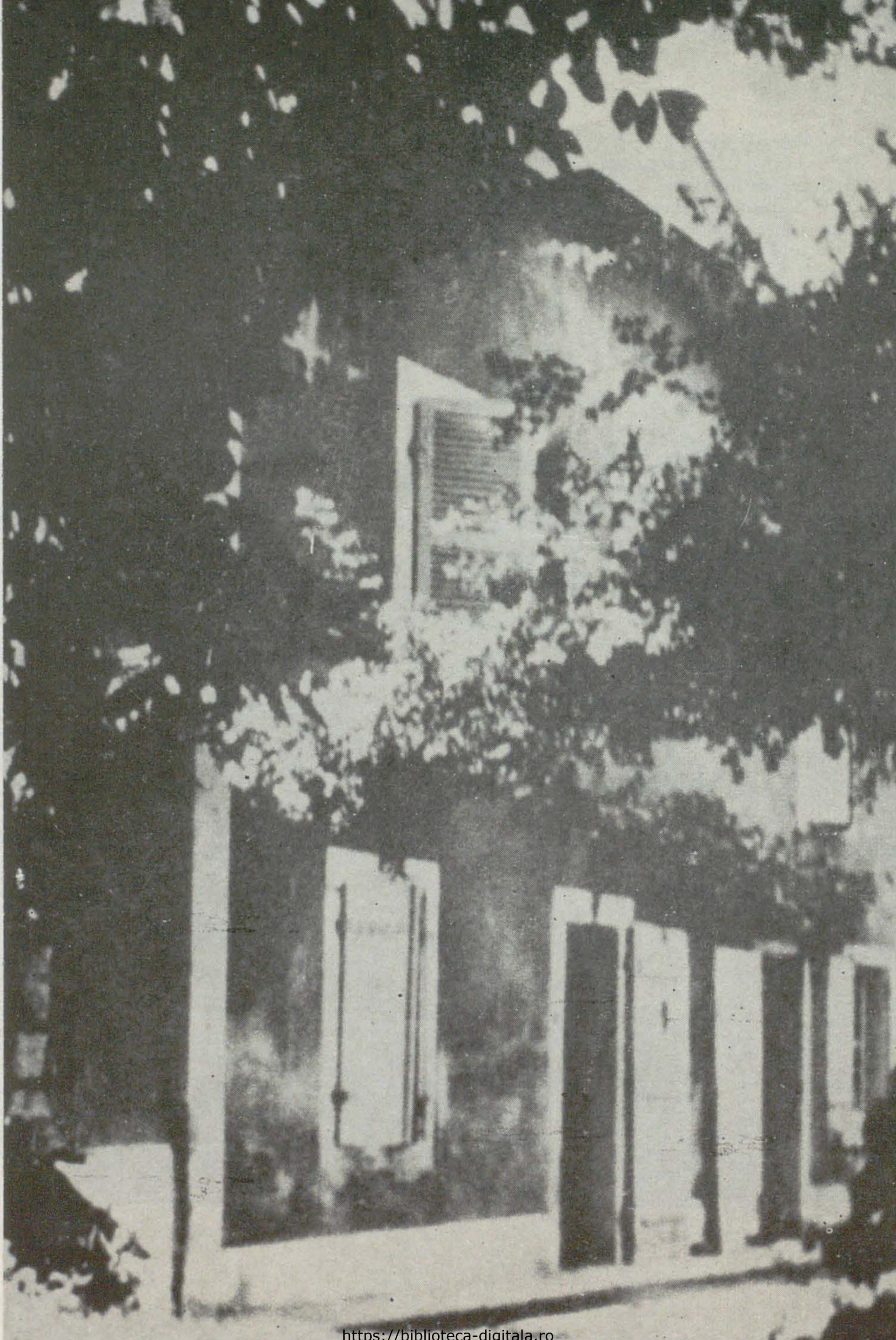
Mondenul, cazanierul, sălbaticul: nu e oare, aceasta, chiar tripartiţia dorinţei sociale? De la această grădină bayonneză, trec, fără surpriză, la spaţiile romaneşti şi utopice ale lui Jules Verne şi Fourier →→

← Biscarosse, Landes, aprox. 1932. *Mama scriitorului*

Familia fără familialism — Biscarosse, Landes. Roland Barthes împreună cu mama şi cu fratele lui



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

MAURICE NADEAU

O amintire de la Montmorency

Iulie 1947. Prietena noastră Jacqueline ne întreabă dacă n-am vrea să închiriem împreună, pentru vacanță, o casă mare cu grădină, lîngă pădurea Montmorency. Asta i-ar îngădui lui Gilles al nostru, în vîrstă de cinci ani, și lui Claire, în vîrstă de doi ani, să respire alt aer decît la Paris, iar soțului ei, Philippe (continuam să-i spunem prietenului nostru Georges pe numele lui de militant) să nu dea piept imediat cu aspra viață cotidiană care-l aștepta. Philippe s-a întors din deportare cu plămînii atinși. A trebuit să stea mai multe luni la Leysin, într-un sanatoriu unde Jacqueline se angajase ca infirmieră ca să-l poată îngriji mai bine. Théo, un alt prieten, ne încarcă într-o dimineață în mașină, cu arme și bagaje. Casa e vastă și ne place. Din fața casei, pajiștea coboară lin spre o pădurice.

« La Leysin, spune într-o zi Philippe, aveam vecin de pat un băiat foarte simpatic, profesor sau așa ceva, nu era la prima lui ședere într-un sanatoriu. După orele de cură, ne petreceam vremea discutînd despre cărțile pe care le citeam, despre politică. Un intelectual de rasă, îți dai seama cam ce tip de om. Nu știa nimic despre U.R.S.S., Stalin sau Trotzky, dar se arăta foarte interesat de ceea ce-i spuneam despre Marx, despre materialismul istoric ».

« Un om încîntător, susține Jacqueline, foarte sensibil, de o mare delicatețe . . . eu nu eram întotdeauna de față la discuțiile lor, dar fără Roland, cu toți bolnavii aceia . . . »

« Pe scurt, o întrerupe Philippe, Roland s-a întors în Place du Panthéon, unde locuiește maică-sa, și aș vrea să ți-l prezint. »

Philippe nu este ceea ce se cheamă un intelectual. Dar asta se petrecea pe vremea cînd militanții revoluționari aveau inimă și cap, adesea mai mult decît cei ce făceau din scris sau din meditație o profesiune. Philippe este plin de curiozitate, mergînd pînă acolo încît citește de la un capăt la altul ziarele financiare (fără îndoială ca să înțeleagă mai bine cum funcționează capitalismul) și este în stare să lege o strînsă prietenie cu un om pe care politica pare să-l lase indiferent. Căldura cu care vorbește despre prietenul lui, Roland, înlătură reticențele noastre: să vină acest Roland și să ne tulbure în vizuina noastră ! (. . .)

---

* Text publicat în revista *Le Quinzaine littéraire*, nr. 323,16/30 aprilie 1980.

https://biblioteca-digitala.ro

În ziua stabilită, pe la prînz, Philippe își face apariția pe poartă însoțit de un tînăr de vîrsta noastră, cam treizeci de ani, puțin timid. « Vi-l prezint pe Roland, va petrece ziua cu noi ». Jacqueline îi iese în întîmpinare, îi face cunoștință cu soții Nadeau, începe să depene împreună cu el amintiri comune. Roland este încă șubred, obosește ușor, dar, în general, e bine, spune el. În orice caz nu se va întoarce prea curînd în învățămînt. Se îndoiește că după expirarea concediului de boală o să i se încredințeze imediat o clasă într-un liceu.

Roland nu este expansiv. Vorbește cam tărăgănat, are o voce plină, cu inflexiuni pe care le subliniază cu un surîs, îl simți zgîrcit în gesturi. Ochi luminoși, o privire frumoasă. Simpatic dar ascuns, nu poți să-l cunoști dintr-o ochire.

« Sînd un cititor al dumneavoastră », îmi spune. Urmează o mică discuție despre ziarul *Combat*. « L-am citit mult pe Camus, *Străinul* mai ales. Cunosc tot ce-a scris Sartre (Camus nu mai scrie decît rar în *Combat*, Sartre publică aici din cînd în cînd genul lui de reportaje). Conversația se îndreaptă asupra lui Bachelard, figura lui pitorească, cursurile lui, lucrările, pe care, bineînțeles, Roland le-a citit toate. În schimb, suprarealismul îl cunoaște mai puțin, dar Queneau și Prévert îl încîntă. Artaud a murit de cîteva luni, nefericirea acestuia l-a impresionat, dar simt că scriitorul nu face parte din preferințele lui. « Afacerea Miller » se sfîrșește cu deruta cenzurii. A urmărit-o și se bucură de rolul pe care *Combat* l-a jucat.

« Pe Roland, intervine Philippe, îl interesează foarte mult Michelet. Scrie despre el. Are de gînd să facă o teză. »

« O teză, e mult spus. Este adevărat că am o veche admirație pentru Michelet, pentru om vreau să spun, există portrete extraordinare ale lui . . . » (. . .)

Roland m-a cucerit prin tot ceea ce ghicesc ca forță ascunsă în el. « De ce n-ați scrie niște articole pentru pagina mea din *Combat* ? Despre Michelet, de exemplu ? »

Roland zîmbește puțin jenat. « Nu spun nu ». « Sau despre alte subiecte. Literare, bineînțeles ». « Dar, știți, n-am mai scris pînă acum decît în revistele studențești sau despre grupul de teatru antic de la Sorbona . . . »

« Mi se pare însă că aveți ceva de spus . . . »

« Da, da, dar s-ar putea să fiu detașat la un post în străinătate. Mai există, apoi, grupul de lingvistică de la Besançon, mi-ar plăcea să fac parte din el . . . »

După cîteva săptămîni, primeam primul articol al lui Roland Barthes. Nu mai știu despre ce era vorba în el, pentru că n-a apărut. Adunînd texte pentru pagina mea, l-am pus de o parte ca să-l recitesc, mi se părea cam greoi și fără legătură cu actualitatea literară, pe care eram însărcinat s-o urmăresc. Cu toate acestea, numai Dumnezeu știe cîte abateri îmi permiteam eu în această pagină. Dar în ce fel să-l lansez pe acest tînăr necunoscut și cum să prezint proza lui?

Nu luasem încă nici o hotărîre cînd am primit al doilea articol. Se intitula « Gradul zero al scriiturii ». Pe acesta nu l-am mai lăsat să zacă. Poate fi citit împreună cu multe altele pe care le-am publicat, după aceea, în mod regulat, în cartea care poartă acest titlu și a cărei dedicație o citesc astăzi: « Dragă Maurice, asta îți revine de drept, cu adînca prietenie a vechiului tău amic ». Între timp, într-adevăr, deveniserăm prieteni. Roland m-a condus în salonul bătrînesc al casei din piața Panteonului, ne-a făcut cunoștință cu mama sa, care, atunci cînd, la rîndul ei, venea la noi în vizită, și el nu era de față, se arăta preocupată să-l însoare. Nu-și închipuia că, în afara șederilor în străinătate, își va petrece viața alături de ea.

Din România, de la Alexandria, am primit alte articole care au apărut în *L'Observateur*, condus de Claude Bourdet, unde emigrasem. Unul dintre articole, în care vorbea despre « scriitura neutră » a lui Camus, a fost la originea unei polemici cu scriitorul. Cînd am început să scot revista *Les Lettres Nouvelles*, Roland se întorsese la Paris: i-am cerut să dețină o rubrică. Așa s-au născut « Mitologiile », pe care le

https://biblioteca-digitala.ro

smulgeam în fiecare lună nepăsării lui foarte productive. Ele au atras atenția. « Cine e acest Barthesse? » mă întreba Georges Limbour, amator de insolit și de scriitură suculentă. Alții, care începuseră deja să-i reproșeze « Jargonul » folosit, și-au schimbat, de-atunci, mult părerea.

Încetul cu încetul, Roland devenea « Roland Barthes », și astăzi, chiar pentru mine, cele două persoane au tendința să se confunde. În plină glorie, ca și cum ar fi vrut ca ea să se răsfrîngă și asupra mea, nu înceta să spună că eu îi « dădusem startul ». Fără îndoială, dar în felul celui care dă concurenților startul, slobozind în aer cartușul orb al pistolului liberator. Puteam eu să bănuiesc că sînt de azi înainte gravate în marmura eternității noastre provizorii paginile acestei *Note despre fotografie*[1] pe care le citesc astăzi? Printre rînduri, totuși, revăd brusc din cînd în cînd « băiatul simpatic » pe care, în 1947, ni-l aducea Philippe la Montmorency. Șubred, da, dar pe această șubrezenie a clădit o operă pe care, obișnuindu-ne treptat privirea cu ea, am integrat-o lumii în care continuăm să trăim fără Roland.

Această lume, care, grație lui, a devenit pentru noi mai puțin enigmatică.

În românește de GEORGETA HORODINCĂ

[1] *La chambre claire. Note sur la photographie* — ultima carte a lui Barthes (n.tr.).

https://biblioteca-digitala.ro

Pornind de la

GRADUL ZERO AL SCRIITURII

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

Scriitura şi Tăcerea

Scriitura artizanală, plasată în interiorul patrimoniului burghez, nu deranjează ordinea în nici un fel; lipsit de alte înfruntări, scriitorul are o pasiune suficientă pentru a-l justifica: aducerea pe lume a formei. Dacă renunță să elibereze un nou limbaj literar, poate cel puțin să supraliciteze asupra celui vechi, să-l încarce cu intenții, prețiozități, splendori, arhaisme, să creeze o limbă bogată și muritoare. Această scriitură tradițională, a lui Gide, a lui Valéry, a lui Montherlant, a lui Breton chiar, arată că în masivitatea și faldurile ei, forma este o valoare transcendentă Istoriei, așa cum poate să fie limbajul preoților.

Alți scriitori și-au închipuit că nu pot să exorcizeze această scriitură decît dislocînd-o; au minat atunci limbajul literar, au făcut să explodeze în fiecare clipă coaja mereu renăscîndă a clișeelor, a obiceiurilor, a trecutului formal al scriitorului; în haosul formelor, în deșertul cuvintelor, și-au închipuit că vor ajunge la un obiect complet lipsit de Istorie, că vor regăsi prospețimea unei stări noi a limbajului. Dar aceste perturbări sfîrșesc prin a-și săpa propriile făgașuri, prin a-și crea propriile legi. Beletristica amenință orice limbaj care nu este întru totul întemeiat pe cuvîntul social. Fugind tot mai departe de o sintaxă a dezordinii, dezintegrarea limbajului nu poate duce

---

*Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Ed. du Seuil, 1953. Fragment.

https://biblioteca-digitala.ro

decît la o tăcere a scriiturii. Agrafia finală a lui Rimbaud sau a unor suprarealişti — căzuţi tocmai de aceea în uitare — sabordajul acesta tulburător al Literaturii arată că pentru anumiţi scriitori limbajul, primă şi ultimă ieşire din mitul literar, recompune în cele din urmă ceea ce pretindea să evite, că nu există scriitură care să rămînă revoluţionară şi că orice tăcere a formei nu scapă de impostură decît printr-un mutism complet. Ca un Hamlet al scriiturii, Mallarmé exprimă foarte bine momentul acesta fragil al Istoriei, în care limbajul literar nu se menţine decît pentru a-şi cînta mai bine necesitatea de a muri. Agrafia tipografică a lui Mallarmé vrea să creeze în jurul cuvintelor rarefiate o zonă de vid în care spusa, eliberată de armoniile sale sociale şi vinovate, să nu mai răsune, din fericire, deloc. Vocabula, degajată de ganga clişeelor obişnuite, de reflexele tehnice ale scriitorului, este atunci pe deplin iresponsabilă de toate contextele posibile; ea se apropie de un act scurt, singular, a cărui opacitate afirmă o solitudine, deci o inocenţă. Această artă are structura sinuciderii: în ea tăcerea este un timp poetic omogen care înţepeneşte cuvîntul între două straturi şi-l face să explodeze nu atît ca fragment al unei criptograme, cît ca o lumină, un vid, o ucidere, o libertate. (Se ştie ce-i datorează lui Maurice Blanchot această ipoteză a unui Mallarmé ucigaş al limbajului). Limbajul mallarmean este Orfeu care nu-şi poate salva fiinţa iubită decît renunţînd la ea şi care aruncă totuşi o privire înapoi; este Literatura adusă la porţile Pămîntului făgăduinţei, adică la porţile unei lumi fără Literatură, despre care scriitorilor le revine cu toate acestea datoria să depună mărturie.

În acelaşi efort de degajare a limbajului literar apare şi o altă soluţie: crearea unei scriituri albe, eliberată de orice servitute faţă de o ordine marcată a limbajului. O comparaţie împrumutată din lingvistică va explica poate destul de bine acest fapt: se ştie că unii lingvişti stabilesc între cei doi termeni ai unei polarităţi (singular — plural, preterit — prezent) existenţa unui al treilea, termen neutru sau termen zero; astfel, între modurile conjunctiv şi imperativ, indicativul le apare ca o formă amodală. Păstrînd proporţiile, scriitura de grad zero este în fond o scriitură indicativă, sau, dacă vreţi, amodală; ar trebui să spunem că este o scriitură de ziarist, dacă de fapt ziariştii n-ar dezvolta în general forme optative sau imperative (adică patetice). Noua scriitură neutră se situează în mijlocul acestor strigăte şi acestor judecăţi, fără să participe la nici unele; este făcută tocmai din absenţa

https://biblioteca-digitala.ro

lor; dar absenţa aceasta este totală, nu implică nici un refugiu, nici un secret; nu se poate aşadar spune că ar fi o scriitură imposibilă; este mai degrabă o scriitură inocentă. Problema este aici de a depăşi Literatura, lăsîndu-te pe seama unui soi de limbă bazică, tot atît de îndepărtată de limbajele vii ca şi de limbajul literar propriu-zis. Spunerea aceasta transparentă, inaugurată de Străinul *lui Camus, împlineşte un stil al absenţei care este aproape o absenţă ideală a stilului; scriitura se reduce atunci la un fel de mod negativ în care caracterele sociale sau mitice ale limbajului se abolesc în profitul unei stări neutre şi inerte a formei; gîndirea îşi păstrează astfe întreaga responsabilitate, fără să ia asupra sa o angajare accesorie a formei într-o Istorie care nu îi aparţine. Dacă scriitura lui Flaubert conţine o Lege, dacă aceea a lui Mallarmé postulează o tăcere, acelea ale lui Proust, Céline, Queneau, Prévert, fiecare în felul ei, se bazează pe existenţa unei naturi sociale, dacă toate aceste scriituri implică o opacitate a formei, presupun o problematică a limbajului şi a societăţii, instituie cuvîntul ca un obiect ce trebuie să fie prelucrat de un artizan, un magician sau un scriptor, dar nu de un intelectual, scriitura neutră regăseşte realmente condiţia primă a artei clasice: instrumentalitatea. De data aceasta, însă, instrumentul formal nu mai este în slujba unei ideologii triumfătoare; el este modul unei situaţii noi a scriitorului, el este maniera de a exista a unei tăceri; pierde de bună voie orice apel la eleganţă sau la ornamentaţie, căci aceste două dimensiuni ar introduce din nou în scriitură Timpul, adică o putere deviantă, purtătoare de Istorie. Dacă natura este într-adevăr neutră, dacă limbajul, în loc să fie un act stînjenitor şi de neîmblînzit, ajunge la starea unei ecuaţii pure, neavînd mai multă densitate decît o algebră în faţa adîncului omenesc, atunci Literatura este învinsă, problematica umană descoperită şi arătată fără relief, scriitorul devine pentru totdeauna un* honnête homme. *Din păcate, nimic nu e mai infidel decît o scriitură albă; automatismele se elaborează în chiar locul în care se găsea mai înainte o libertate, o reţea de forme solidificate strînge tot mai mult prospeţimea de la început a discursului, o scriitură renaşte în locul unui limbaj indefinit. Scriitorul, ajungînd la clasicitate, devine epigonul creaţiei sale iniţiale, societatea face din scriitura sa o manieră şi îl constituie prizonier al propriilor sale mituri formale.*

În româneşte de DOLORES TOMA

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

MITOLOGII

Critica nici-nici

Ați putut citi într-unul din primele numere ale Express*-ului nostru cel de toate zilele, o profesiune de credință critică (anonimă), care era un minunat text de retorică echilibrată. Ideea ce se desprindea era că actul critic nu trebuie să fie « nici joc de salon și nici serviciu municipal »; că nu trebuie, adică, să fie nici reacționar, nici comunist, nici gratuit, nici politic.*

Este vorba aci de o mecanică a dublei excluziuni, care ține, în mare parte, de acea pasiune numerică pe care am întîlnit-o de mai multe ori și pe care am crezut că pot s-o definesc, în linii mari, ca o trăsătură mic-burgheză. Faci socoteala metodelor cu o balanță, încarci talerele cum vrei, astfel încît să poți apărea tu-însuți, ca un arbitru imponderabil, înzestrat cu o spiritualitate ideală, și prin chiar aceasta just, *ca și cumpăna care arbitrează cîntărirea.*

Daralele trebuincioase pentru această operație de contabilitate sînt formate din moralitata termenilor utilizați. După un vechi procedeu terorist (nu scapă cine vrea de terorism), cînd numești judeci, iar cuvîntul, încărcat cu o culpabilitate prealabilă, vine în chip firesc să atîrne pe unul din talerele balanței. De pildă, cultura *va fi opusă* ideologiilor. *Cultura este un bun nobil, universal, situat în afara prejudecăților sociale: cultura nu poate fi cîntărită. Ideologiile, în schimb, sînt născociri partizane: pe cîntar cu ele! Vor fi alungate rușinos sub privirea încruntată a culturii (fără să-ți treacă prin gînd că și cultura este, în ultimă instanță, o ideologie). Totul*

---

* *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, 1957. Fragmente.

https://biblioteca-digitala.ro

se petrece ca şi cum ar exista pe de o parte cuvinte grele care trag la cîntar (ideologie, catehism, militant), *cu rolul de a alimenta jocul infamant al talerelor; pe de alta cuvinte uşoare, pure, imateriale, nobile prin drept divin, atît de sublime încît să scape de josnica lege a numerelor* (aventură, pasiune, mărire, virtute, onoare), *cuvinte situate mai presus de trista cîntărire a minciunilor; acestea din urmă au rostul să facă morală primelor: pe de o parte cuvinte criminale, pe de alta, cuvinte cu putere de a osîndi. Bineînţeles, această frumoasă morală a Partidului al Treilea duce în chip firesc către o nouă dicotomie, la fel de simplistă ca şi cea care trebuia denunţată în numele însăşi al complexităţii. Este drept, s-ar putea ca lumea noastră să fie alternată, dar fiţi siguri că este o scisiune fără Tribunal: nu există scăpare nici pentru Judecători, de voie de nevoie sînt şi ei pe aceeaşi corabie.*

Este de altfel de ajuns să desluşim ce alte mituri se ascund în această critică Nici-Nici, *pentru a înţelege de ce parte se situează. Fără a vorbi mci îndelung de mitul netemporalităţii, care sălăşluieşte în orice recurgere la o « cultură » veşnică (« o artă a tuturor timpurilor »), mai găsesc încă în doctrina noastră* Nici-Nici *două expediente curente ale mitologiei burgheze. Primul constă într-o anume idee de libertate, concepută ca un « refuz al judecăţii apriorice ». Or, o judecată literară este întotdeauna determinată de tonalitatea din care face parte, şi însăşi lipsa — mai ales devenită profesiune de credinţă — decurge dintr-un sistem perfect definit, care este, în speţă, o foarte banală varietate a ideologiei burgheze (sau a culturii, cum ar spune anonimul nostru). Se poate chiar spune că tocmai atunci cînd omul se făleşte mai mult cu libertatea sa, subordinarea lui este mai puţin discutabilă. Poţi sfida liniştit pe oricine de a putea exercita vreodată o critică inocentă, pură de orice determinare sistematică:* Nici-Nici-*ii sînt şi ei îmbarcaţi la bordul unui sistem, care nu este neapărat cel cu care se laudă. Nu poţi judeca Literatura fără să ai, în prealabil, o anumită concepţie despre Om, Istorie, Bine, Rău, Societate etc.: în simplul cuvînt* Aventură, *moralizat cu bucurie de* Nici-Nici-*ii noştri în opoziţie cu nesuferitele sisteme care « nu miră », ce ereditate ! ce fatalitate ! ce rutină ! Orice libertate sfîrşeşte întotdeauna prin a se întoarce într-o anumită coerenţă cunoscută, care nu este nimic altceva decît un anume* a priori. *Astfel, libertatea criticului nu înseamnă a refuza o părtinire (cu neputinţă !), înseamnă a o afişa sau nu.*

Al doilea simptom burghez al textului nostru este referinţa euforică la « stilul » scriitorului, ca valoare veşnică a Literaturii. Totuşi nimic nu poate scăpa de la punerea în chestiune a Istoriei, nici chiar faptul de a scrie bine. *Stilul este o valoare critică ce poartă o dată, şi a protesta în favoarea « stilului » în însăşi epoca în care cîţiva scriitori importanţi au atacat acest ultim bastion al mitologiei clasice, înseamnă a da dovadă, prin chiar această poziţie, de un anumit « arhaism »: nu, a te întoarce odată mai mult la*

https://biblioteca-digitala.ro

« stil », nu înseamnă aventură ! Mai orientat într-un număr ulterior, Express-*ul publica un protest pertinent al lui A. Robbe-Grillet împotriva referinței magice la Stendhal (« Parcă este scris de Stendhal »). Alianța dintre un stil și o umanitate (Anatole France, de exemplu) nu mai este poate de ajuns pentru a fundamenta Literatura. Trebuie chiar să ne temem ca « stilul » compromis în atîtea opere fals umane, să nu fi devenit în ultimă instanță un obiect* a priori *suspect: este, în orice caz, o valoare ce n-ar trebui să fie vărsată în contul scriitorului decît sub beneficiu de inventar. Aceasta nu vrea să însemne, bineînțeles, că Literatura poate să existe înafară de un anume artificiu formal. Dar, să nu se supere* Nici-Nici-*ii noștri, adepți dintotdeauna ai unui univers bipartit a cărui divină transcendență ar fi chiar ei, contrariul* de *a scrie* bine *nu este neapărat a* scrie prost: *este, poate, azi* a scrie, *pur și simplu. Literatura a devenit o meserie dificilă, strîmtă, muritoare. Nu-și mai apără podoabele, ci pielea: tare mă tem că noua critică* Nici-Nici *este în întîrziere cu un sezon.*

În românește de MICAELA SLĂVESCU

Romanii la cinema

În Iuliu Cezar *al lui Mankiewicz toate personajele poartă breton. Unele îl au ondulat, altele filiform, altele moțat, altele uleiat, toate îl au bine pieptănat, iar pleșuvii nu sunt admiși, deși în istoria romană au fost mulți dintr-înșii. Cei cu păr puțin n-au scăpat atît de ieftin, coaforul, realizator prioritar al filmului, s-a priceput în toate cazurile să le sustragă un ultim smoc nimerit și el pe marginea frunții, a frunților acelora romane a căror îngustime semnalează din totdeauna un amestec anume de știință juridică, virtute și cucerire.*

Oare ce stă înapoia bretoanelor acestora îndărătnice? Romanitatea, pur și simplu. Se dă astfel în vileag resortul principal al spectacolului, care-i semnul. Șuvița frontală e biruitor de evidentă, nimeni nu poate pune la îndoială faptul că e la Roma, odinioară. Și certitudinea aceasta e continuă: actorii vorbesc, acționează, se chinuiesc, iau în discuție probleme « univer-

sale » fără a pierde întrucîtva, datorită stegulețului aceluia întins pe frunte, verosimilitatea lor istorică: generalitatea lor poate prinde aripi în deplină siguranță, traversa Oceanul și veacurile, se întîlni cu tărtăcuța yankee a figuranților de la Hollywood, n-are a face, toată lumea e liniștită, instalată în deplina certitudine a unei lumi fără duplicități, unde romanii-s romani prin efectul celui mai lizibil dintre semne, părul adus pe frunte.

Un francez, în ai cărui ochi fețele americane mai păstrează încă ceva exotic, socotește comic amestecul acelor morfologii de gangsteri șerifi și de mic breton roman: li se pare mai curînd a fi un gag de music-hall. *Și aceasta fiindcă, pentru noi, semnul funcționează excesiv și se discreditează dezvăluindu-și finalitatea. Dar același breton, adus pe singura frunte firesc latină a filmului, aceea a lui Marlon Brando, ne insuflă respectul și nu ne stîrnește rîsul, și nu-i exclus ca parte din succesul european al acestui actor să se datoreze perfectei integrări a capilarității romane în morfologia generală a personajului. Dimpotrivă, Iuliu Cezar e de necrezut, cu mutra lui de avocat anglo-saxon deja rodată prin o mie de roluri secundare polițiste ori comice — el, al cărui craniu bleguț e penibil brăzdat de o șuviță confecționată la frizerie.*

În cadrul semnificațiilor capilare, iată un sub-semn, cel al surprizelor nocturne: Portia și Calpurnia, trezite în toiul nopții, înfățișează coafuri ostentativ neglijate: la cea dintîi, mai tînără, dezordinea e șovăielnică: ceea ce se mai poate exprima spunînd că lipsa de gătească e oarecum de gradul întîi; la a doua, mai coaptă, slăbiciunea se vădește prelucrată în plus: o cosiță înconjoară gîtul și reapare pe deasupra umărului drept, spre a impune semnul din totdeauna al dezordinii, care-i asimetria. Semnele acestea sunt însă totodată excesive și derizorii: postulează un « firesc » pe care nici măcar n-au curajul de a-l onora pînă la capăt: nu sînt « sincere ».

Alt semn al aceluiași Iuliu Cezar *de Mankiewicz: toate fețele nădușesc neîncetat; oameni din popor, ostași, conspiratori, toți își scaldă austerele și crispatele trăsături într-o bogată sudoare (de vaselină). Iar primplanurile sunt atît de frecvente încît, fără doar și poate, transpirația e aici un atribut voit. Aidoma bretonului roman ori cosiței nocturne, sudoarea e și ea un semn. Semnul cui? Al moralității. Toată lumea nădușește pentru că fieștecare dezbate ceva în sinea sa, suntem presupuși a fi într-un loc unde virtutea se frămîntă spăimîntător, adică în locul însuși al tragediei; și sudoarea e aceea căreia îi revine sarcina de a spune cum stau lucrurile; poporul, traumatizat de moartea lui Cezar și apoi de argumentele lui Marc-Antoniu, poporul asudă, combinînd economicește, prin acest unic semn, intensitatea emoției resimțite și caracterul rudimentar al situației sale. Iar oamenii virtuoși, Brutus, Cassius, Casca nu încetează nici ei de a nădăși, dovedind în acest chip uriașa frămîntare fiziologică provocată într-înșii de virtutea care urmează a da naștere unei crime. A nădăși înseamnă a gîndi (ceea ce se bazează desigur pe un*

https://biblioteca-digitala.ro

postulat foarte firesc la un popor de oameni de afaceri: a gîndi este o lucrare violentă, cataclismică, al cărei semn minimal e sudoarea). În tot filmul un singur om nu transpiră, se păstrează bine bărbierit, degajat, etanş: Cezar. De bună seamă, Cezar, obiect al crimei, rămîne ferit de umectare fiindcă, el nu ştie, nu gîndeşte şi pielea se cade să-i rămînă lină, neîntinată şi lucioasă ca lustrul unei arme care-i şi probă de culpabilitate.

Dar şi aici semnul e ambiguu: se menţine la suprafaţă, ceea ce nu înseamnă însă că renunţă la intenţia de a se lăsa luat drept profunzime: vrea să uşureze înţelegerea (ceea ce-i meritoriu) dar se şi dă în acelaşi timp drept spontan (ceea ce-i măsluire), se declară totodată intenţional şi irepresibil, artificial şi natural, creat şi găsit întîmplător. Iată ce ne poate duce spre o morală a semnului. Semnul nu s-ar cuveni dat decît sub două forme extreme: ori făţiş intelectual, redus prin distanţă la o algebră, ca în teatrul chinezesc, unde un drapel înseamnă pe de-a-ntregul un regiment; ori profund înrădăcinat, oarecum născocit de fiecare dată, dezvăluind o faţă lăuntrică şi secretă, semnal al unui moment iar nu al unui concept (se realizează atunci, spre pildă, arta lui Stanislavski). Dar semnul intermediar (bretonul roman ori sudoarea gîndirii) dă în vileag un spectacol degradat, temător şi de adevărul naiv şi de artificiul total. Pentru că ce este bine ca un spectacol să aibe loc spre a mări claritatea lumii, confuzia dintre semn şi semnificat e dovadă de vinovată duplicitate. Şi duplicitatea aceasta e proprie spectacolului burghez: între semnul intelectual şi semnul visceral, arta aceasta aşează cu făţărnicie un semn corcit, totodată eliptic şi pretenţios, căruia îi dă pomposul calificativ de « firesc ».

Critică mută şi surdă

Criticii (literari or dramatici) folosesc adesea două argumente îndeajuns de ciudate. Primul constă în a proclama dintr-odată obiectul criticii inefabil şi prin urmare critica inutilă. Celălalt argument, care-şi face şi el periodic apariţia, constă în a se recunoaşte prea prost, prea frust pentru a înţelege o lucrare socotită filosofică: o piesă de Henri Lefebvre despre Kierkegaard a stîrnit astfel în rîndurile criticilor noştri celor mai buni (şi nu vorbesc de cei care se declară sus şi tare proşti) o pretinsă panică a imbecilităţii (scopul

https://biblioteca-digitala.ro

căreia de bună seamă era să-l discrediteze pe Lefebvre, izgonindu-l în ridicolul cerebralității pure).

De ce oare își proclamă critica în mod periodic neputința ori incomprehensiunea? Desigur nu din modestie: nimeni nu-i mai nestînjenit decît cutare cînd mărturisește că nu înțelege nimic din existențialism, nimeni nu-i mai ironic și prin urmare mai sigur de sine decît cutare altul recunoscînd pasă-mi-te rușinat că nu s-a învrednicit de norocul inițierii în filosofia Extraordinarului, și nimeni nu-i mai evident marțial decît un al treilea care pledează pentru inefabilul poetic.

Acestea înseamnă toate că de fapt te crezi îndeajuns de inteligent pentru ca mărturisirea imposibilității tale de înțelegere să pună în discuție claritatea autorului iar nu pe aceea a propriului tău creier; te prefaci nerod pentru ca publicul să protesteze și mai vehement și în modul acesta să-l porți, spre folosul tău, de la o complicitate a neputinței la o complicitate a inteligenței. Operația e bine știută în saloanele de tip Verdurin[1]*: « Eu, a cărui meserie e să fiu inteligent, nu înțeleg nimic; dar nici voi nu înțelegeți nimic; așadar sunteți și voi tot atît de inteligenți ca și mine. »*

Adevărata față a mărturisirilor acestor periodice de incultură este vechiul mit obscurantist potrivit căruia ideea e dăunătoare dacă nu e vasală « bunului simț » și « sentimentului ». Cunoașterea este Răul, au crescut împreună pe acelaș pom: cultura este permisă numai sub condiția de a proclama la intervale regulate zădărnicia țelurilor ei și limitele puterii sale (a se vedea în privința aceasta și ideile domnului Graham Greene asupra psihologilor și psihiatrilor): cultura ideală n-ar trebui să fie decît o dulce efuziune retorică, arta cuvintelor spre mărturisirea unei vremelnice înmuieri a sufletului. Acest vechi cuplu romantic al inimii și capului nu-și află totuși realitatea decît într-o imagistică de obîrșie gnostică, în acele filozofii opiacee care din totdeauna au alcătuit pînă la urmă sprijinul regimurilor de mînă forte: se descotorosesc de intelectuali trimițîndu-i să se ocupe nițeluș de emoție și de inefabil. De fapt, orice rezervă asupra culturii este o poziție teroristă. Să exerciți meseria de critic și să proclami că nu înțelegi nimic din existențialism ori din marxism (deoarece parcă-i un lucru făcut, mai cu seamă cu privire la filosofiile acestea se fac declarații de neputință de înțelegere) înseamnă să-ți ridici orbirea ori mutismul la rang de regulă universală de percepție, înseamnă să alungi din lume marxismul și existențialismul: « Nu înțeleg, prin urmare sunteți niște idioți ».

Dar dacă, într-o operă, disprețuiți atît de mult bazele ei filozofice ori dacă vă este atît de teamă de ele și dacă pretindeți atît de zgomotos dreptul

---

[1] **Aluzie la salonul doamnei Verdurin, descris de Proust** *(În căutarea timpului pierdut).*

https://biblioteca-digitala.ro

de a nu pricepe nimic dintr-însele și de a nu vorbi despre ele, de ce alegeți profesiunea de critic? Să înțelegeți, să luminezi — asta vă este doar menirea. Puteți desigur judeca filosofia în numele bunului simț; necazul este că dacă «bunul simț» și «sentimentul» nu înțeleg nimic din filosofie, filosofia, ea, vă înțelege prea bine. Nu-i explicați voi pe filosofi, dar ei vă explică pe voi. Nu vreți să înțelegeți piesa marxistului Lefebvre, dar fiți încredințați că marxistul Lefebvre înțelege prea bine lipsa voastră de înțelegere și mai ales (căci vă socotesc mai degrabă vicleni decît inculți) felul delicios «nevinovat» în care o mărturisiți.

Jucării

Pentru faptul că francezul adult îl socotește pe Copil ca pe un al doilea eu nici că există mai bună probă decît jucăria franceză. Jucăriile curente sunt în esența lor un microcosm adult: sunt, toate, reproduceri micșorate de obiecte omenești, ca și cum în ochii publicului copilul n-ar fi la urma urmei decît un om mai mic, un homunculus *căruia trebuie să i se pună la dispoziție obiecte pe măsura dimensiunii sale.*

Formele inventate sunt foarte rare: cîteva jocuri de construcție, inspirate de gustul treburilor domestice, propun, doar ele, structuri dinamice. Altminteri, jucăria franceză semnifică întotdeauna ceva, și acest ceva e întotdeauna complet socializat, constituit de miturile or tehnicele vieții moderne adulte: Armata, Radioul, Poșta, Medicina (truse medicale în miniatură, săli de operație pentru păpuși), Școala, Coafura artistică (căști pentru ondulații), Aviația (parașutiști), Transporturile (Trenuri, Mașini, Torpiloare, Motociclete, Stații de Auto-Service), Știința (Jucării marțiene).

Jucăriile franceze, prefigurînd literal universul funcțiunilor adulte, nu-l pot decît pregăti pe copil să le accepte pe toate, alcătuindu-i mai înainte chiar de a fi început să chibzuiască alibiul unei naturi care din totdeauna a făurit soldați, factori poștali și motociclete. Jucăria la noi enumeră catalogul tuturor celor de care adultul nu se miră: birocrația, războiul, sluțenia, marțienii etc. Nu atît imitația, de altfel, e semnul abdicării cît literalitatea

https://biblioteca-digitala.ro

ei: jucăria franceză e ca un cap chircit de Jivaro, unde, la proporțiile unui măr, regăsim zbîrciturile și părul adultului. Există bunăoară păpuși care urinează, au un esofag, li se dă biberonul, își udă scutecele; în curînd, desigur, laptele din pîntecele lor se va preface în apă. Fetița poate fi în modul acesta pregătită pentru cerințele gospodărești, « condiționată » viitorului ei de mamă. Atîta doar că, în prezența acestui univers de obiecte fidele și complicate, copilul nu se va putea constitui decît proprietar, uzitator, niciodată creator; nu inventă lumea, o utilizează: i se pregătesc gesturi lipsite de aventură, de mirare și de bucurie. Devine un mic proprietar iubitor de halat și papuci căruia nu-i revine măcar a născoci resorturile cauzalității adulte: îi sunt puse la dispoziție de-a gata: n-are decît să se servească, nu-i este dat nimic din cîte i-ar putea solicita o reacție dinamică. Jocul de construcție, dacă nu-i prea rafinat, implică o ucenicie a lumii cu totul diferită: copilul nu creează cîtuși de puțin obiecte semnificative, prea puțin îi pasă dacă poartă ori nu denumiri adulte: ceea ce exercită nu-i o utilizare, e o demiurgie: creează forme care merg, care circulă, creează o viață iar nu o proprietate; obiectele se conduc ele însele, nu mai sunt o materie inertă și complicată în căușul palmei. Dar asta-i mai rar: jucăria franceză e de obicei o jucărie imitativă, urmărește a făuri copii utilizatori, nu copii creatori.

Îmburghezirea jucăriei se manifestă nu numai prin formele sale, ci și prin substanța ei. Jucăriile curente sunt dintr-o materie ingrată, produse ale unei chimii, nu ale unei naturi. Multe sunt acum puse în circulație în chip de paste complicate: materia plastică, în jucării, apare și grosolană și higienică, ea stinge bucuria, dulceața, omenia pipăitului. Un semn consternant e dispariția treptată a lemnului, materie totuși ideală prin senzația de soliditate, de gingășie și de căldură naturală iscată celui ce vine în contact cu ea: lemnul îndepărtează de la oricare obiect în care-i încorporat tăișul unghiurilor prea ascuțite, răceala chimică a metalului: cînd copilul îl mînuie, și îl izbește, lemnul nici nu vibrează nici nu scîrțîie, emite un sunet deopotrivă surd și limpede; e o substanță familiară și poetică, și îl ține pe copil în legătură neîntreruptă cu arborele, cu masa, cu podeaua. Lemnul nu rănește și nici nu se strică; nu se sparge, e supus acțiunii timpului, poate dura vreme îndelungată, trăi odată cu copilul, modifica încetul cu încetul raporturile dintre mînă și obiect: dacă moare, moare micșorîndu-se nu umflîndu-se ca jucăriile mecanice, care dispar sub hernia unui resort deteriorat. Din lemn se fac obiecte esențiale, obiecte de cînd lumea. Dar aproape că nu mai există jucăriile de lemn, scenele acelea pastorale, din regiunea munților Vosges, posibile, ce-i drept, într-o vreme artizanală. Jucăria e de-acum încolo chimică, prin substanță și culoare; materialul din care-i făcută aduce cu sine o cenestezie a utilizării nu a plăcerii. Jucăriile acestea mor de altfel foarte repede și, odată moarte, nu au pentru copil nici un soi de viață postumă.

https://biblioteca-digitala.ro

Chipul lui Garbo

Garbo ţine încă de acel moment al cinematografului în care prehendarea chipului omenesc tulbura adînc mulţimile, în care te pierdeai, pur şi simplu, într-o faţă umană ca într-un filtru, în care faţa constituia un soi de stare absolută a carnalului, pe care nu o puteai nici atinge nici părăsi. Cîţiva ani mai devreme, chipul lui Valentino efectua sinucideri; acel al lui Garbo face încă parte din împărăţia amorului cavaleresc, unde trupescul iscă simţăminte mistice de pierzanie.

E fără îndoială un minunat obraz-obiect: în Regina Cristina, *film reluat în ultimii ani la Paris, fardul are grosımea ninsă a unei măşti: nu-i un chip dat cu fard, e un chip dat cu ghips, apărat de suprafaţa culorii iar nu de liniile sale; în toată această ninsoare totodată firavă şi compactă, doar ochii, negri ca o ciudată pulpă, însă cîtuşi de puţin expresivi, sunt două pete vineţii uşor tremurînde. Pînă şi în extrema-i frumuseţe, faţa aceasta nu desenată ci mai curînd sculptată în netezime şi friabilitate, adică totodată perfectă şi efemeră, se apropie de făinoasa faţă a lui Charlot, de ochii lui de vegetal sumbru, de obrazul său de totem.*

Dar ispita măştii totale (masca antică, spre pildă) implică poate mai puţin tema secretului (cum e cazul semi-măştilor italiene) cît pe aceea a unui arhetip al chipului omenesc. Garbo oferă privirii un soi de idee platoniciană a făpturii şi tocmai aceasta explică de ce faţa-i apare aproape asexuată, fără a fi totuşi dubioasă. Drept e că filmul (regina Cristina e cînd femeie, cînd tînăr cavaler) înlesneşte indiviziunea aceasta; dar Garbo nu realizează vreo performanţă a deghizării, e mereu aceeaşi, poartă, fără a se preface, sub coroană sau sub calota joasă a marilor ei pălării de fetru, acelaşi obraz pierdut în nea şi în singurătate. Porecla Divina *se referea desigur mai puţin la exprimarea unei stări superlative a frumuseţii cît la a esenţei persoanei sale trupeşti, coborîtă dintr-un cer unde lucrurile sunt alcătuite şi încheiate în cea mai deplină claritate. O ştia şi ea: cîte actriţe n-au consimţit să ofere mulţimilor spectacolul tulburătoarei maturizări a frumuseţii lor! Ea însă, nu: nu se cuvenea ca esenţa să se degradeze, se cuvenea ca faţa ei să nu aibă deapururi nici o altă realitate decît a desăvîrşirii sale intelectuale mai mult decît plastice. Esenţa cu încetul s-a întunecat, s-a ascuns, din ce în ce mai învăluită sub ochelari, pelerine şi surghiunuri; dar nu s-a alterat nicicînd.*

Şi totuşi, pe faţa aceasta zeificată, se conturează ceva mai acut decît o mască; un soi de raport voit şi ca atare uman între curbura nărilor şi arcada sprîncenelor, o funcţie rară, individuală, între două zone ale figurii; masca nu-i decît sumă de linii; faţa, ea, este mai presus de orice un rapel tematic al unora către celelalte. Faţa lui Garbo reprezintă momentul acela fragil

https://biblioteca-digitala.ro

cînd cinematograful avea să extragă o frumusețe existențială dintr-o frumusețe esențială, cînd arhetipul avea să pornească a se curba înspre fascinația figurilor perisabile, cînd limpezimea esențelor carnale avea să facă loc unei lirici a femeii.

Întrucît e moment de tranziție, chipul lui Garbo împacă două perioade iconografice, asigură trecerea de la teroare la farmec. Se știe că astăzi suntem la celălalt pol al evoluției: chipul lui Audrey Hepburn, bunăoară, este individualizat nu numai prin tematica-i individuală (femeie-copil, femeie-pisică) ci și prin persoana ei, printr-o specificare aproape unică a feței, care nu mai posedă nimic esențial și este construită dintr-o infinită complexitate de funcțiuni morfologice. Ca limbaj, singularitatea Gretei Garbo era de natură conceptuală, a lui Audrey Hepburn este de natură substanțială. Fața lui Garbo este Idee, a lui Audrey Hepburn este Eveniment.

Racine e *Racine*

«*Gustu-i gustul*»
BOUVARD ET PÉCUCHET

Am mai semnalat predilecția micii-burghezii pentru raționamentele tautologice (Un ban e un ban etc.*).*

Iată unul, prea frumos, foarte frecvent în domeniul artelor: « Athalie *este o piesă de Racine*», *ne-a reamintit o actriță a Comediei Franceze înainte de a-și prezenta noul spectacol.*

Se cuvine mai întîi a observa că avem în cazurile acestea de a face cu o mică declarație de război (adresată «gramaticienilor, controversiștilor, adnotatorilor, clericilor, scriitorilor și artiștilor» care l-au comentat pe Racine). Este întru totul adevărat că tautologia e mereu agresivă: semnifică o încrîncenată ruptură între inteligență și obiectul ei, îngîmfata amenințare a unei orînduiri unde n-ar exista gîndire. Tautologii noștri seamănă cu niște stăpîni care trag brusc de cureaua prinsă în zgarda cîinelui: nu trebuie ca gîndirea să o poată lua razna, lumea e plină de alibiuri suspecte și zadarnice, trebuie să-ți ții glagorea din scurt, să reduci lungimea curelei la distanța unui real măsurabil. Și dacă ne-am apuca să gîndim despre Racine? Teri-

https://biblioteca-digitala.ro

bilă amenințare: tautologul taie mînios tot ce crește în juru-i și ar putea să-l înăbușe.

Recunoaștem în declarația actriței noastre graiul acelui bine cunoscut vrăjmaș pe care l-am întîlnit adesea în cuprinsul acestor pagini, pe nume anti-intelectualismul. Cunoaștem placa: prea multă inteligență strică, filosofia e un jargon inutil, trebuie să rezervăm un loc sentimentului, intuiției, nevinovăției, simplicității, prea multă intelectualitate omoară arta, inteligența nu e o calitate prielnică artistului, creatorii puternici sunt empirici, opera de artă nu poate fi supusă sistematizării, pe scurt cerebralitatea e sterilă. Se știe că războiul împotriva inteligenței e mereu purtat în numele bunului *simț și nu-i pînă la urmă vorba decît de a-i aplica și lui Racine tipul acela de «înțelegere» poujadistă de care am mai pomenit. Precum economia generală a Franței nu-i decît visare în fața fiscalității franceze, singura realitate revelată bunului simț al domnului Poujade, tot astfel și istoria literaturii și gîndirii, și cu atît mai vîrtos istoria pur și simplu, nu-i decît fantasmă intelectuală în fața unui Racine fără nici un adaos, nu mai puțin «concret» decît regimul impozitului.*

De la anti-intelectualism, tautologii au păstrat și recursul la inocență. Pretind că numai înarmați cu o divină simplicitate îl putem vedea pe adevăratul Racine; tema asta ezoterică veche o știm: fecioara, copilul, ființele simple și pure se bucură de o clarviziune superioară. În cazul lui Racine, invocarea adresată simplicității are puterea unui dublu alibi: te *opui, pe de o parte, deșărtăciunilor exegezei intelectuale și, pe de alta, lucru totuși prea puțin pus în discuție, revendici pentru Racine deșertarea estetică (celebra puritate raciniană) care-i obligă pe toți cei ce se apropie de ea la o* disciplină *(refren:* arta din constrîngere se naște . . .)

Însfîrșit, mai e încă ceva în tautologia actriței noastre: ceea ce s-ar putea defini mitul regăsirii critice. Criticii noștri esențialiști își petrec vremea regăsind «adevărul» geniilor din trecut: Literatura e pentru ei un vast magazin de obiecte pierdute, în care te duci la pescuit. Ce regăsești acolo nu știe nimeni și tocmai acesta e avantajul de căpetenie al metodei tautologice: că nu ești ținut s-o spui. Tautologilor noștri le-ar veni de altfel greu să se angaeze mai departe. Racine absolut izolat, gradul zero al lui Racine e ceva ce nu există. Nu există decît feluriți Racini sub forme adjectivale: un Racine-Poezie Pură, un Racine — Langustă (Montherlant), un Racine-Pasiune, un Racine-care-îi-descrie-pe-oameni-așa-cum-sînt etc. Scurt spus, Racine e întotdeauna altceva decît Racine, și iată pentru care motiv tautologia raciniană devine foarte iluzorie. Se înțelege însă ce folos aduce neantul definiției celor ce se împăunează cu ea: un soi de mic salut etic, satisfacția de a fi militat în sprijinul unui Racine al adevărului, fără a fi trebuit să asume nici unul din riscurile pe care orice cîtuși de puțin pozitivă cercetare o implică neapărat:

https://biblioteca-digitala.ro

tautologia te scutește de obligativitatea ideilor, dar în același timp își arogă dreptul de a preface licența aceasta într-o lege morală dură: de unde și succesul ei: trîndăvia promovată la rang de rigoare. Racine e Racine: admirabilă securitate a neantului.

Poujade și intelectualii

Cine-s intelectualii pentru Poujade? Mai presus de orice, « profesorii » (« belferi de facultate, bravi pedagogi, intelectuali de oraș-reședință-deplasă ») și tehnicienii (« tehnocrați, politehnicieni, policunoscători sau polijefuitori »). Se prea poate ca la obîrșie severitatea lui Poujade față de intelectuali să-și aibă fundamentul într-o simplă rîcă fiscală: « profesorul » e un profitor; mai întîi pentru că e lefegiu (« Sărmane Pierrot, nu ți-ai dat seama cît ești de fericit cînd aveai un salariu »[1]); și-apoi pentru că nu-și trece lecțiile particulare pe foaia de venituri. Cît despre tehnician, acela e un sadic: sub chipul vrăjmaș al controlorului îl chinuiește pe contribuabil. Cum însă poujadismul a căutat să-și făurească degrabă marile arhetipuri, intelectualul s-a pomenit la repezeală trecut din categoria fiscală în aceea a miturilor.

Întocmai ca orice ființă mitică, intelectualul ține de o temă generală, de o substanță: aerul, *adică (deși identitatea aceasta e prea puțin științifică)* vidul. *Superior ce se află, intelectualul plutește, nu se « prinde » de realitate (realitatea, nu încape îndoială, e glia, mit ambiguu, care semnifică totodată rasa, ruralul, provincia, bunul simț, infinita întunecime etc.). Proprietarul unui restaurant unde vin să prînzească intelectuali îi numește « Helicopteri », asemuire depreciativă care tăgăduiește zborului bărbăția avionului: intelectualul scapă de sub stăpînirea realului, dar și rămîne în aer, stă pe loc, se tot învîrtește în cerc; înălțarea lui e cu șovăială, deopotrivă depărtată de slava cerurilor și de vîrtosul pămînt al simțului comun. Ce-i lipsește? Îi lipsesc rădăcini înfipte în sînul națiunii. Intelectualii nu sunt nici idealiști, nici realiști, sînt niște ființe încețoșate, « îmbrobodite ». Altitudinea lor exactă* este *aceea a norilor, vechi slogan aristofanesc (intelectualul fiind atunci,*

[1] Mai toate citatele sunt extrase din cartea lui Poujade: *Am ales bătălia.*

https://biblioteca-digitala.ro

Socrate). Suspendaţi în vidul superior, intelectualii sunt plini de el, sunt aidoma « tobei care produce sunete fiindcă e burduşită cu vînt »: se arată aici temeiul inevitabil al oricărui anti-intelectualism: bănuiala faţă de limbaj, reducerea oricărei vorbiri potrivnice la rang de zgomot, conform procedeului constant al polemicilor mici-burgheze, care constă în a demasca la ceilalţi o infirmitate complementară celei pe care nu o vezi la tine însuţi, în a pune în cîrcă potrivnicului efectele propriilor greşeli, în a denumi întunecime propria-ţi orbire şi deficienţă verbală propria-ţi surzenie.

Altitudinea spiritelor « superioare » e astfel din nou asimilată abstracţiunii, de bună seamă prin mijlocirea unei stări potrivite şi înălţimii şi conceputului, şi care este rarefierea. E vorba de o abstracţiune mecanică, intelectualii nefiind altceva decît nişte maşini de gîndit (nu duc lipsă de « inimă », cum ar spune filozofii sentimentalişti, ci de « şmecherie », soi de tactică alimentată de intuiţie). Tema aceasta a gîndirii mecanice este desigur înzestrată cu atribute pitoreşti care-i înteţesc trăsăturile nefaste: mai întîi rînjetul (intelectualii se arată sceptici faţă de Poujade), apoi răutatea, deoarece maşina, abstractă cum se află, e sadică: funcţionarii din strada Rivoli[1] *sunt nişte « anormali » cărora le face plăcere să-l supună suferinţei pe contribubabil; stîlpi ai Sistemului, s-au molipsit de recea-i complicaţie, un fel de invenţie sterilă, de proliferare negativă; tot ei cînd venise vorba de iezuiţi, stîrniseră mai de mult tumultuoasa indignare a lui Michelet. Politehnicienii, de altfel, joacă, la Poujade, un rol aproape identic celui pe care îl deţineau pe vremuri iezuiţii în cugetul vechilor liberali, izvor al tuturor relelor fiscale (prin mijlocirea străzii Rivoli, deasemenea eufemistică a Infernului), edificatori ai Sistemului căruia ulterior îi dau ascultare aidoma unor cadavre,* perinde ac cadaver, *precum şi grăiesc iezuiţii.*

Căci ştiinţa, pentru Poujade, este în chip ciudat capabilă de excese. Oricare fapt omenesc fie şi pur mintal, neluînd fiinţă decît cantitativ, e deajuns să-i raportezi volumul la capacitatea de receptare a poujadistului mijlociu spre a-l decreta excesiv: e probabil că excesele ştiinţei sunt în adevăr înseşi calităţile ei şi că ea începe exact acolo unde Poujade o socoteşte inutilă. Dar cuantificarea aceasta e de mare preţ retoricii poujadiste de vreme ce zămisleşte monştri: politehnicienii aceia zelatori ai unei ştiinţe pure, abstracte, care nu se aplică realului decît sub formă penală.

Ceea ce nu înseamnă că Poujade pronunţă împotriva politehnicienilor (şi intelectualilor) o sentinţă care exclude orice speranţă: va fi desigur posibil să-l « îndrepţi » pe « intelectualul » din Franţa. Boala de care suferă este o hipertrofie (operabilă aşadar), este faptul că inteligenţei normale a micului comerciant i-a adăogat un apendice de o greutate excesivă: apendicele acesta,

---

[1] Sediul Ministerului de finanţe.

https://biblioteca-digitala.ro

ciudat lucru, e alcătuit de știința însăși, totodată obiectivată și conceptualizată, soi de materie cu pondere care se lipește de om sau i se scoate întocmai ca mărul ori ca fărîma de unt pe care băcanul o pune sau o ia spre a cumpăni cîntarul. A declara că politehnicianul e abrutizat de matematică e tot una cu a crede că odată ce s-a depășit o anumită cantitate de știință se ajunge în lumea calitativă a otrăvurilor. Ieșită dintre limitele sănătoase ale cuantificării, știința se discreditează întrucît nu mai poate fi definită ca o muncă. Intelectualii, politehnicienii, profesorii, belferii de facultate și funcționarii nu-s buni de nimic: sunt niște esteți, nu-s clienții cinstitelor cîrciumi ale orășelelor de provincie ci ai barurilor la modă din cartierul boemei. Iată o temă dragă tuturor regimurilor autoritare: asimilarea intelectualității cu inactivitatea: intelectualul e prin definiție un trîndav, s-ar cuveni să fie odată pentru totdeauna pus la treabă, să fie convertită o îndeletnicire măsurabilă numai întrucît devine exces nociv în muncă concretă, cu alte cuvinte accesibilă metodelor poujadiste de măsurătoare. Se știe că în cele din urmă nu poate exista muncă mai cuantificată — și în consecință mai binefăcătoare — decît aceea de a săpa gropi ori de a îngrămădi pietre: asta-i munca în stare pură și asta-i aceea pe care toate regimurile post-poujadiste ajung pînă la sfîrșit să o rezerve intelectualului leneș.

Cuantificarea aceasta a muncii duce în mod firesc la o promovare a forței fizice celei mușchiulare, celei a pieptului, a brațelor; capul, dimpotrivă, e un loc suspect în măsura chiar în care produsele sale sunt calitative iar nu cantitative. Regăsim aici obișnuita discreditare menită creierului (peștele de la cap se împute e o zicală de uz curent în tagma lui Poujade), al cărui cusur fatal e limpede că stă în poziția sa excentrică însăși, tocmai deasupra trupului, aproape de nouri, departe de rădăcini. E radical exploatat însuși echivocul superiorității: ia ființă o întreagă cosmogonie care se folosește de vagi similitudini între fizic, moral și social: lupta purtată de trup contra capului nu-i decît un alt mod de a exprima lupta celor mărunți, a întunecimii vitale împotriva înălțimilor.

Lui Poujade însuși nu i-a trebuit mult timp pentru a începe să răspîndească legenda forței sale fizice: titular al unei diplome de instructor de gimnastică, fost aviator, jucător de rugby, iată antecedentele care-i chezășuiesc valoarea: șeful, în schimbul adeziunii lor, dă trupelor sale o forță perfect măsurabilă de vreme ce este aceea a trupului. Așa fiind, prestigiul dintîi al lui Poujade (altfel spus temeiul încrederii negustorești pe care i-o poți acorda) e rezistența lui («Poujade e dracul gol, e tare ca piatra»). Primele sale campanii au fost mai presus de orice performanțe fizice vecine cu supraomenescul («E dracul gol»). Forța aceasta de oțel produce ubicuitatea (Poujade e pretutindeni în același timp), încovoaie pînă și materia (Poujade face praf din toate mașinile în care circulă). Există totuși la Pou-

https://biblioteca-digitala.ro

iade o altă valoare decît simpla rezistență: un fel de farmec fizic, dăruit în plus de forța-marfă, ca unul din obiectele acelea prisoselnice prin care, în sisteme juridice străvechi, cumpărătorul îl lega față de sine pe vînzătorul unui bun imobiliar: « bacșișul » acesta, care justifică șefia și se arată a fi geniul lui Poujade, a fi partea rezervată calității într-o economie de strictă socoteală, e vocea lui. Ea izvorăște fără doar și poate dintr-un loc privilegiat al trupului, loc totodată median și mușchiulos, toracele, care în toată această mitologie corporală e neîndoielnic și cu osebire anticapul; vocea, însă, vehicul al cuvîntului îndreptător, scapă de sub incidența asprei legi a cantităților: fireștei uzuri, ursită a obiectelor de șart, îi substituie propria-i fragilitate, risc glorios al obiectelor de lux; ei, nu eroica disprețuire a oboselii, nu implacabila îndurare i se potrivesc; ci gingașa dezmierdare a vaporizatorului, sprijinul mlădios al microfonului; vocea lui Poujade primește prin transfer imponderabila și prestigioasa valoare acordată, în alte mitologii creierului de intelectual.

E de la sine înțeles că locotenentul lui Poujade trebuie să se înfrupte din aceeași prestanță, mai grosolană, mai puțin diabolică totuși; acesta e « vînjosul »: « virilul Launay, fost jucător de rugby . . . cu brațele-i păroase și puternice . . . nu are mutră de cîntăreț de strană ». Cantalou, « mare, zdravăn, bine legat, are privirea dreaptă, îți strînge mîna bărbătește și franc ». Deoarece, potrivit unei bine cunoscute asociații de idei, deplinătatea fizică e temelia unei curății morale: doar omul tare poate fi și franc. Nu-i greu de bănuit că esența comună tuturor acestor prestigii e virilitatea, avînd drept substitut moral « caracterul », rivalul inteligenței care, ea, nu-i primită în cerul poujadist: e înlocuită cu o însușire intelectuală anume, șmecheria; eroul, pentru Poujade, e o ființă deopotrivă înzestrată cu agresivitate și viclenie. (« E un tip dat naibii »). Vicleșugul acesta, oricît ar ține de intelecție, nu reintroduce odioasa rațiune în panteonul poujadist; zeii mic-burghezi îl dau ori îl retrag după bunul lor plac, potrivit unei rînduieli care-i dependentă numai de noroc; e, dealtfel, dacă stai să te gîndești bine, un dar aproape fizic, asemănător adulmecării animale: nu-i decît o floare rară a forței, o putere pur nervoasă de a capta vîntul (« Am în mine un radar »). Invers, intelectualul e osîndit, pentru că e trupește respingător: Mendès să juri că-i o momîie, seamănă cu o sticlă de apă de Vichy (dublu dispreț la adresa apei și dispepsiei). Refugiată în hipertrofia unui cap fragil și inutil, întreaga ființă intelectuală e atinsă de cel mai greu dintre beteșugurile fizice, oboseala (substitut corporal al decadenței): deși inactivă, e congenital obosită, după cum poujadistul, cu toate că-i harnic, e mereu voios. Ne apropiem aici de ideea tăinuită în oricare moralitate a corpului omenesc: ideea de rasă. Intelectualii constituie o rasă, iar poujadiștii alta.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi totuşi Poujade are despre rasă o concepţie la prima vedere paradoxală. Constatînd că francezul mijlociu este produsul unor multiple amestecuri (cunoaştem sloganul: Franţa, creuzet al raselor), tocmai varietatea aceasta a originilor e semeţ opusă de Poujade sectei strîmte a celor care întotdeauna nu s-au încuscrit decît între dînşii (referinţă, evident, la evrei). Arătîndu-l pe Mendès-France, exclamă: « Tu eşti rasistul ! » şi apoi comentează: « Dintre noi doi, numai el poate fi rasist, fiindcă numai el are o rasă ». Poujade foloseşte pînă la capăt ceea ce am putea numi rasismul amestecului, fără nici un risc dealtminteri, deoarece atît de slăvitul « amestec » n-a pritocit, după cum însuşi Poujade o declară, decît alde Dupont, Durand şi Poujade, adică aceiaşi şi aceiaşi inşi. Nimic de spus, ideea unei « rase » sintetice e preţioasă pentru că îţi îngăduie să pui accentul cînd pe sincretism, cînd pe rasă. În cazul dintîi, Poujade are la dispoziţia sa vechea idee, cîndva revoluţionară, a naţiunii, din care s-au hrănit toate liberalismele franceze (Michelet împotriva lui Augustin Thierry, Gide împotriva lui Barrès etc.): « Strămoşii mei, celţii, arvenii, s-au amestecat toţi. Sunt rodul unui creuzet al invaziilor şi exodurilor ». În cazul al doilea, dă cu uşurinţă peste obiectul rasist fundamental, Sîngele (e mai ales vorba de sîngele celtic al lui Le Pen, Creton vîrtos despărţit printr-un hău rasial de esteţii Noii Stîngi, ori de sîngele galic de care duce lipsă Mendès.) Întocmai ca şi pentru inteligenţă, dăm şi acum de o distribuţie arbitrară a valorilor: adunarea unor anume soiuri de sînge (al familiilor Dupont, Durand şi Poujade) nu produce decît sînge pur, şi poţi rămîne în cadrul liniştitor al unei sume de cantităţi omogene; dar alte soiuri de sînge (cum ar fi, de pildă, al tehnocraţilor apatrizi) *sunt fenomene strict calificative şi prin aceasta chiar sortite discreditării în universul poujadist; nu se pot amesteca, n-au acces la izbăvirea garantată mulţimii franceze, « vulgului » aceluia a cărui biruinţă numerică este opusă oboselii intelectualilor « distinşi ».*

Opoziţia aceasta rasială dintre cei tari şi cei obosiţi, dintre gali şi apatrizi, dintre cel vulgar şi cel distins nu-i nimic altceva decît opoziţia dintre provincie şi Paris. Parisul rezumă tot ce-i vicios în Franţa: Sistemul, sadismul, intelectualitatea, oboseala: « Parisul e un monstru, pentru că viaţa e dezaxată: e o viaţă trepidantă, asurzitoare, abrutizantă de dimineaţa pînă seara etc. Parisul se împărtăşeşte din aceeaşi otravă, substanţă cu osebire calitativă (pe care Poujade, neştiind cît de bine a nimerit, o numeşte în alt loc: diaclectica) despre care am văzut că se opune lumii cantitative a bunului simţ. Înfruntarea «calităţii » a constituit pentru Poujade suprema încercare, i-a ţinut loc de Rubicon: trebuia să pornească asupra Parisului, să-i recupereze pe deputaţii provinciali moderaţi, corupţi de capitală, incontestabili renegaţi ai rasei lor, aşteptaţi de cei de acasă cu furci şi topoare; saltul acesta mai curînd decît o excursie politică a marcat o mare migraţiune rasială.

https://biblioteca-digitala.ro

O bănuială atît de constantă i-ar putea oare îngădui lui Poujade să salveze o anume formă a intelectualului, să-i schițeze chipul ideal? Putea oare, scurt spus, postula un intelectual poujadist? Poujade ne spune doar că nu vor intra în Olimpul său decît intelectualii «vrednici de acest nume». Iată-ne așadar readuși odată mai mult la una din acele faimoase definiții prin identitate (A=A) pe care, aici chiar și în repetate rînduri, le-am numit tautologii, iată-ne adică readuși la neant.

Oricare anti-intelectualism își află astfel sfîrșitul în moartea limbajului, cu alte cuvinte în distrugerea sociabilității.

Temele acestea poujadiste, în majoritatea lor, și oricît de paradoxal s-ar părea, sunt doar teme romantice degradate. Cînd Poujade vrea să definească Poporul, citează pe larg din prefața la Ruy Blas: *iar intelectualul văzut de Poujade e aproape tot una cu legistul și iezuitul lui Michelet, omul rece, înțepat, steril și sarcastic. Asta pentru că mica burghezie își însușește astăzi moștenirea ideologică a burgheziei liberale de ieri, adică tocmai a celei care a venit în ajutorul promovării ei sociale: sentimentalismul lui Michelet cuprindea numeroși germeni reacționari. Barrès o știa. De nu i s-ar împotrivi marea distanță a talentului, Poujade ar putea încă subscrie anumite pagini din* Poporul *lui Michelet (1946).*

Iată pentru care motiv, în privința problemei acesteia precise a intelectualilor, Poujade e cu mult depășit de poujadism: ideologia anti-intelectualistă prinde în medii politice variate și nu-i nevoie să fii poujadist pentru ca să urăști ideea. Pentru că lucrul avut aici în vedere e orice formă de cultură explicativă, angajată, iar de scăpat scapă numai cultura «inocentă», aceea a cărei naivitate îi dă tiranului mînă liberă. Iată de ce scriitorii, în sensul strict al cuvîntului, nu sunt excluși din familia poujadistă (unii, foarte cunoscuți, i-au trimis lui Poujade operele lor cuprinzînd și foarte măgulitoare dedicații). Ce se osîndește? Se osîndește intelectualul, adică o conștiință, ori și mai bine spus: o Privire (Poujade amintește, undeva, cît avusese de suferit, ca tînăr licean, de pe urma faptului că-l priveau colegii lui.) Nimeni să nu ne privească, iată principiul anti-intelectualismului poujadist. Numai că, din punctul de vedere al etnologului, purtările de integrare și excludere sunt neapărat complementare și, într-un sens care nu-i cel pe care-l crede, Poujade are nevoie de intelectuali, deoarece dacă-i osîndește, e ca purtători de maladie magică: în societatea poujadistă, intelectualul are parte de soarta, blestemată și necesară, a vrăjitorului degradat.

În românește de N. STEINHARDT

https://biblioteca-digitala.ro

MICAELA SLĂVESCU

Polarităţi barthiene

« Nici o putere, un dram de ştiinţă, un dram de înţelepciune şi cît mai multă savoare. » ROLAND BARTHES *Lecţia.*

« Poziţia mea istorică proprie, a spus odată Barthes, (. . .) este de a fi la ariergarda avangardei : a face parte din avangardă înseamnă a fi conştient de ceea ce a murit ; a face parte din ariergardă înseamnă a nu fi încetat s-o iubeşti. » Formulă prin care Barthes îşi acorda statutul de precursor propriu avangardei — « formă progresistă, emancipată, a culturii trecute », refuzînd însă, implicit, aspectul agresiv-iconoclast (care i s-a reproşat de atîtea ori), excesul pitoresc al poziţiilor extremiste, socotindu-se deci, paradoxal, un avangardist de factură clasică, spirit cartezian dogmatic şi lucid, dar şi demiurg ludic novator mînuind cumpăna cu echilibru şovăitor mereu corectat.

Propulsat chiar de la începutul carierei sale în centrul polemicelor anticei lupte dintre vechi şi nou, încă odată şi vehement aprinsă de prezenţa lui turburătoare *(Sur Racine, Critique* et *Vérité)* Barthes s-a impus cu fermitatea calmă a celui care îndrăzneşte să înfrîngă tabu-urile, să spună ceea ce nu se cade să se spună, rînd pe rînd şi în acelaşi timp ca sociolog existenţialist, critic literar (poziţie pe care n-a asumat-o, cu toate că demersul său porneşte de la faptul literar, disecat cu conştiincioasă acribie), lingvist sever şi semiolog erudit ; s-a vrut în ultimă instanţă pur şi simplu *scriitor* (sau *scriptor), écrivain*, statut opus celui de *écrivant* — fără însă a-şi nesocoti vreodată activitatea de dascăl : de profesor la Ecole des Hautes Etudes n tîi (1960—1962), la Universitatea din Rabat (1970) iar, din 1977, la Collège de France. Şi cine ştie dacă, de i-ar fi fost mai lungă viaţa, nu ar fi fost recuperat şi de Academia franceză? !. . .

În centrul operei sale : Noul, irumpînd neîntrerupt, în dinamica veşnic vie a

https://biblioteca-digitala.ro

conceptelor, în diversitatea metodelor (« Nu se pot repeta metodele în măsura în care ele sînt nişte proceduri, şi fiecare lucrare trebuie să invente o nouă procedură. Şi-atunci, chestiunea subsidiară este: ce repetăm? Cînd scriem mai multe cărţi, mai multe texte, ce repetăm de la un text la altul? Chestiune deschisă. »), în somptuozitatea insolită a unui veşmînt verbal preţios şi generos îmbogăţit din contactul cu ştiinţa (pe care René Pommier l-a calificat drept « sabir » !) şi impunîndu-se treptat, nu fără ciocniri violente.

Ofensiva barthiană a Noului s-a pornit în 1953, odată cu publicarea *Gradului zero al scriiturii*, scurtă dar riguroasă demonstraţie a subordonării limbajului literar unui angajament politic şi istoric, în care noţiunea de Literatură capătă un conţinut nou. Pentru Barthes, literatura, instituţie socială independentă, este construită dintr-un sistem unitar de semne ce se defineşte prin limbă, scriitură şi stil. Limba şi stilul, « forţe oarbe », « produse fireşti ale Timpului şi biologiei personale », sînt « obiecte » date ; prima este un « obiect social », un « corpus de prescripţii şi de obiceiuri comun scriitorilor unei epoci » (dar şi naţiunii !), se manifestă orizontal, fiind « aria (limitată) a unei acţiuni », « definiţie şi aşteptare a unui posibil ». Stilul este un « limbaj autarhic », născut din « mitologia personală şi secretă a autorului », o « dimensiune verticală şi solitară a gîndului » ; este « indiferent » faţă de societate, pe atît de transparent pe cît este de opacă limba, o voce decorativă, o pulsaţie, o eflorescenţă. Limba şi stilul sînt cele două coordonate ale spaţiului literar în care se manifestă *scriitura (écriture)*.

Scriitura, « act de solidaritate istorică », « funcţie », « limbaj literar transformat de destinaţia lui socială » [1], este direct legată de Istorie, se află deci între limbă şi stil, aşezată în chiar centrul problematicii literare. Ea este intenţionalitate: rezultatul unei alegeri, raportul stabilit de scriitor între creaţie şi societate, un mod de gîndire, o libertate.

Istoric vorbind, scriitura s-a constituit, după Barthes, în secolul al XVIII-lea şi a exprimat pînă spre mijlocul secolului al XIX-lea triumful ideologiei burgheze — măsură a universalului. Începînd din 1850, naşterea capitalismului modern şi pluralismul ideologic i-au impus o diviziune, multiplicare reflectînd poziţia asumată de scriitor, ambiguitatea care-l macină. Conflictul dintre conştiinţa şi condiţia scriitorului a generat însă un « tragic al Literaturii », lupta scriitorului cu « semnele ancestrale şi atotputernice, care, din străfundurile unui trecut străin, îi impun Literatura ca un ritual, nu ca o împăcare ». În consecinţă, scrie Barthes în 1953, scriitura îşi trăieşte acum impasul — impas care este şi cel al societăţii însăşi ; iar

---

[1] În virtutea dinamicii conceptelor despre care vorbeam, noţiunea de scriitură a suferit ulterior, în concepţia lui Barthes anumite modificări. Astfel, în *Elemente de semiologie* (1964), scriitura este definită drept idiolect: « Idiolectul ar corespunde, atunci, oarecum, cu ceea ce am încercat să descriem anterior sub numele de scriitură », pentru a căpăta apoi definiţii infinit mai subiective: « Scriitura este de ordinul de a spune « aproape ceva » (1978), « Scriitura nu va fi niciodată decît restul, reziduul adesea destul de sărac şi subţire al lucrurilor minunate pe care toată lumea le poartă în sine » (1979).

scriitorii sînt în căutarea febrilă a unui non-stil (sau stil oral), a unui « grad zero » sau « grad vorbit » al scriiturii, anticiparea unei stări omogene a societății. Astfel, prin dubla ei postulare, rupînd cu tradițiile formei și căutînd întronarea, efemeră, a unui limbaj, reflectare premonitorie a unei stări absolut omogene a societății, evident utopice, scriitura modernă multiplicată « instituie o Literatură nouă în măsura în care aceasta nu-și creează limbajul decît pentru a se oferi ca un proiect: Literatura devine utopia limbajului. »

Spre deosebire însă de Sartre, pentru care limbajul nu depășea valoarea denotativă a unui mijloc de comunicare, fapt ce-l conduce la prioritarea angajării active, sociale, în detrimentul actului creațional (vezi analiza cazurilor Baudelaire și Flaubert), Barthes raportează angajarea scriitorului la actul creator în sine, considerînd că alegerea lui se reflectă în felul în care știe/vrea să utilizeze limba. (Idee pe care o reia, dealtfel, și în 1977, cînd afirmă că importanța unui scriitor se măsoară după « munca de deportare pe care o exercită asupra limbii ».) Creatorul își asumă angajarea prin creația sa — manifestare deplină a unei ideologii. Prima din constantele gîndirii lui Barthes este deci stabilită aci fără echivoc: necesitatea detectării ideologiei, obligativitatea depistării ei, oricare ar fi masca (= sistemul de semne) sub care s-ar ascunde. În spatele paravanului înșelător de semne, Barthes urmărește întotdeauna sensul lor ascuns, fie el chiar plural. « Voiam să prind în expunerea decorativă a lucrului-ce-se-nțelege-de-la-sine abuzul ideologic ce se ascunde în spatele lui. » *(Mitologii)*: act totodată critic și politic, act de demistificare a limbajului, preludiul afirmării, făcute în 1977, cum că limba ar fi « fascistă » — formulă metaforică voit șocantă, prin care Barthes sublinia de pe pozițiile scriitorului, necesitatea de a « lucra » limba, de a refuza făgașul locurilor comune și-al expresiilor consacrate, autorizate de uzanță, pe scurt, de a re-crea limba cu fiecare text nou pe care-l dă la iveală. Act care, pe plan lingvistic, a avut cîteva implicații majore:

Presupune, în primul rînd, o inversare a raportului lingvistică/semiologie, așa cum îl concepuse pe vremuri Saussure, deci o subordonare a semiologiei lingvisticii și duce, în al doilea rînd, la lărgirea concepției de limbă, căreia, în afară de funcția de comunicare[1] i se adaogă și cea de semnificare, aceste două funcții aflîndu-se într-un raport de complementaritate. Comunicarea se sprijină pe denotație, semnificația pe conotație. Denotația definește sensul cuvîntului dat în funcție de consensul comunității lingvistice căreia îi aparține, raportîndu-se *stricto sensu* la evenimentul cultural simbolizat de cuvînt. Conotația definește sensul (sau sensurile) particular(e) pe care îl/le capătă semnificația cuvîntului la un individ. Exemplu: conotația politică a cuvintelor *roșu*, *popor*, *revoluționar*, *monarhie* etc.

Devenită scriitură — practică, proces, experiență proprie — Literatura are de răspuns unor interogații majore, menite să-i specifice locul în cadrul discursului

[1] Negată în ultimă instanță: « A vorbi, și cu atît mai mult, a ține un discurs, nu înseamnă a comunica, cum prea des se spune, înseamnă a aservi. » (1977).

https://biblioteca-digitala.ro

cultural, interogări simultane adresate de pe poziția științelor constituite sau în curs de constituire (semiologia) și vizînd în primul rînd să stabilească statutul ei ideologic. Cum este însă fără să-și dea seama, cel puțin pînă atunci, vehicolul unor mituri semnificante, Barthes le smulge masca și le dezvăluie caracterul: întreprinde în *Mitologii* o analiză critică a « limbajului » culturii de masă, o demistificare pe baze semiologice, a caracterului pretins universal al culturii mic-burgheze, de fapt al Normei burgheze. Punctul de plecare este, de astădată, explicit tributar lingvisticii, gîndirii lui Saussure, a l cărui concept de semn îl folosește, considerînd limbajul culturii vizate drept un sistem de semne, și inaugurînd astfel tipul de analiză semiologică structurală pe care îl va teoretiza în *Elementele de Semiologie*, desăvîrși practic în *Sistemul modei*, și care va constitui, de atunci încolo, temeiul tuturor analizelor de acest tip. *Mitologiile*, scrise între 1954 și 1956, prezintă un dublu aspect, practic și teoretic, teoria fundamentînd practica, legătura dintre ele stabilindu-se ideologic de la practică la teorie prin tema abordată: demascare a relei credințe mic-burgheze și invers, printr-un ax semiologic. Mitul este conceput drept un sistem de comunicare, un mesaj; este deci un mod de semnificare, o formă, și nu se definește prin obiectul mesajului, ci prin felul în care acest mesaj este proferat; este un sistem semiologic secund în care poate fi regăsită o schemă tridimensională constantă (împrumutată de la Saussure) ce pune în relație semnificantul (= forma), semnificatul (= conceptul) și semnul (= semnificația) — termeni formali cărora li se pot da și conținuturi diferite, de acum înainte puși în largă circulație. Barthes detectează în interiorul mitului două sisteme semiologice decurgînd unul din celălalt: unul lingvistic, limba, pe care o numește limbaj-obiect, pentru că este folosită ca un obiect de mitul ce-și construiește sistemul, și mitul însuși, pe care Barthes îl numește meta-limbaj deoarece constituie o a doua limbă, în care se vorbește despre prima. Acest meta-limbaj nu este de fapt altceva decît conotația hjelmsleviană, a cărei intuiție Barthes o avea, fără a cunoaște nimic din cercetările filozofului danez. Studiul lucrărilor sale va reprezenta pentru Barthes o confirmare, un temei suplimentar (v. și *S/Z*, textele *Pro* și *Contra conotației*). Mitul are o funcție deformantă. Nu ascunde, nu afișează, el nu este nici minciună, nici mărturisire, ci « transformă istoria în natură » pentru a permite consumarea lui, făcînd astfel dovada duplicității inerente funcției sale. (Consumare posibilă numai în măsura în care mitul este receptat ca sistem factual și nu ca sistem semiologic.) Fiind emis în primul rînd de burghezie (« clasă socială ce refuză să fie numită »), mitul este, evident, « de dreapta », « anonimizat » și « de-politizat », « bine hrănit », « expresiv » și « guraliv » și poate fi analizat în termeni lingvistici, sau, de nu, oricum în termeni retorici. Retorica mitului cuprinde șapte figuri principale (vaccina, confesare a răului accidental al unei instituții de clasă pentru a masca eficient răul principal, suprimarea istoriei, identificarea, tautologia, nicinicismul, cuantificarea calității, constatul), rămînînd deschisă, aură nebuloasă creată pentru a masca aspectul istoric al produselor ideologice; prin mit se propune o viziune aspirînd către un caracter univer-

https://biblioteca-digitala.ro

sal, veşnic, afirmat ca atare, deşi, în fapt, poartă pecetea epocii sale, a Obiectului, a Normei impuse de producătorul Mitului: în cazul nostru, mica-burghezie. De unde, firesc, necesitatea de a demistifica Obiceiul, de a-l transforma: pentru a realiza o « împăcare a realităţii şi a oamenilor, a descrierii şi a explicaţiei, a obiectului şi a cunoaşterii. »

Postfaţa *Mitologiilor* (cu ezitările teoretice pe care le prezintă, ca de pildă considerarea mitului în acelaşi timp ca un sistem de comunicare şi un mesaj [1]) revelase atracţia exercitată de formalizare, ce punea, cu încetul, stăpînire pe gîndirea lui Barthes, hotărîrea lui implicită de a căuta în lingvistică instrumentul heuristic adecvat investigaţiilor viitoare ale faptului cultural. Saussure fusese invocat, Hjelmslev intuit.

Patru ani mai tîrziu (1961), în răspunsurile date unui chestionar stabilit de *Tel Quel*, Barthes îşi confirmă poziţiile, de astă dată după ce studiază operele esenţiale ale lingvisticii contemporane. Interesul lui faţă de « responsabilitatea formelor» îl îndemnase să introducă problema în « termeni de semnificaţie » (« de atunci, semnificaţia este explicit preocuparea mea esenţială ») — semnificaţia însemnînd pentru Barthes « unirea dintre ceea ce semnifică şi ceea ce este semnificat, adică: nici formele, nici conţinuturile, ci procesul care circulă de la unele la altele ». Sensul, ideile, temele, îl interesează deci, de astă dată, mai puţin decît maniera în care societatea le valorifică, le transformă în substanţa unor sisteme semnificante. Cum nu crede posibilă detectarea acestei substanţe înainte de a fi « descris şi înţeles sistemul de semnificaţie din care ea este un termen », şi cum acel sistem este formal, iată-l angajat pe făgaşul analizelor structurale, cu atît mai mult cu cît procedînd astfel se află şi mai adînc confruntat cu problemele limbajului care i se par primordiale: « Sîntem pe cale să descoperim limbajul aşa cum sîntem pe cale să descoperim spaţiul (cosmic): secolul nostru va purta, poate, pecetea acestor două explorări » (1966). « Desfăşurarea muncii mele pare formată dintr-o suită de « dezinvestiri »; nu există decît un singur obiect pe care interesul meu nu a încetat niciodată să-l investească: limbajul. (. . .) De la *Gradul zero* înainte (. . .) am luat hotărîrea neclintită să iubesc limbajul — şi, bineînţeles, totodată să-l urăsc » (1971). Deşi, uneori, « ar vrea să lase să se odihnească tot acest limbaj care se află în capul lui, în munca lui (. . .), ca şi cum limbajul el-însuşi ar fi unul din mădularele obosite ale trupului omenesc (. . .) .Vede limbajul sub aspectul unei femei vîrstnice obosite (. . .) care oftează după o anume odihnă, retragere . . . » (1975).

Elementele de Semiologie (1964) reprezintă părăsirea preocupărilor sale de sociolog şi aportul teoretic al lui Barthes la analiza structurală. Aport de astădată riguros ştiinţific: Saussure este amendat, Hjelmslev discutat, Jakobson, Martinet, Benveniste, Pierce, Propp, formaliştii ruşi citiţi şi utilizaţi. Este clădit un sistem şi funda-

---

[1] « Mitul este un limbaj »; « Mitul este un discurs » ; « Mitul este un sistem de comunicare, un mesaj » ; « Mitul este un mod de semnificare, o formă » ; « . . . o vorbire aleasă de Istorie. »

https://biblioteca-digitala.ro

mentată o știință nouă căreia crearea, în 1977, la Collège de France, a catedrei de Semiologie a literaturii îi va aduce o consacrare de care, de fapt, nu mai avea nevoie.

Ajuns în posesia unui instrument trainic, a unei metode [1], Barthes se întoarce din nou la scriitură, la sensul operei (sau a textului). Scriitorul (autorul) este acum considerat ca un interlocutor cu care Barthes (sau oricare alt cititor) intră într-un proces de comunicare: scriitorul este un emițător de coduri pe care Barthes urmează să le recepționeze, să le organizeze, și cărora, eventual, le va răspunde: decodare, recodare; instituire, destituire, restituire. Primul tempo al procedeului va fi taxinomic, al doilea combinatoriu. Între ele plutește un sentiment, o stare care nu poartă încă nume, dar care în curînd va fi desemnată: plăcerea sau juisarea. Exemplul privilegiat al analizei structurale-ludice de tip nou pe care o propune, în 1970, este lectura fragmentată, stelară: aceea a nuvelei *Sarrasine* de Balzac *(S/Z)* care urmează să determine « pluralul » din care este compus un text, « cît și ce vehiculează ». Înlăuntrul textului se poate pătrunde prin mai multe căi, căci acesta mobilizează mai multe coduri, avînd « drept măsură infinitul limbajului » — și aceasta grație conotației (de tip hjelmslevian) ce constituie singura introducere valabilă către polisemia textului clasic, către acel plural limitat care îl întemeiază — dar dublată de denotație, existența celor două sisteme, denotativ și conotativ permițînd textului să funcționeze ca joc. Demersul lecturii se face sub forma unei « analize progresive », ce merge pînă la detaliul extrem, « descompunere » și « ralenti » utilizînd sistematic digresiunea și constatînd reversibilitatea structurilor. Ceea ce înseamnă de fapt a prelua analiza structurală a povestirii de acolo unde se oprise — adică de la macrostructuri —, înseamnă, într-un cuvînt, a sfărîma textul în formă de stea în loc să-l aduni, să-l sintetizezi, ceea ce permite să spulberi iluzia că există într-un text lucruri neînsemnate, nesemnificative, și că structura nu este decît un « desen ». Astfel, analiza structurală preconizată în 1966 este înlocuită printr-o micro-analiză complexă care ține seamă de semnificat, ceea ce înseamnă o rezurecție a interesului pentru sens, Barthes recunoscînd din nou, implicit, că analiza unui text, oricît de structurală s-ar voi, trebuie să fie sensibilă, — de vreme ce ia în considerare limbajul cultural — implicațiilor lui ideologice.

Sfărîmarea va fi realizată grație unui decupaj arbitrar al textului în fragmente continue sau lexii, care nu implică nici o responsabilitate metodologică [2], de vreme

[1] Dacă Barthes ar mai fi printre noi, cine știe, însă, dacă nu ne-ar fi uluit, odată mai mult realizîndu-și dezideratul, odată mărturisit, de a crea o nouă critică « antistructurală; ea nu ar urmări ordinea, ci dezordinea operei; iar pentru aceasta i-ar fi deajuns să considere orice operă ca o enciclopedie . . . » (1975).

[2] « In S/Z (p. 20), lexia (. . .) este comparată cu bucata de cer decupată de toiagul aruspiciului. Această imagine i-a plăcut: trebuie să fi fost frumos, odinioară, să vezi acest toiag ridicat către cer (. . .); și-apoi, acest gest era nebunesc: să trasezi solemn o limită din care nu rămîne de îndată *nimic*, in afară de remanența intelectuală a unui decupaj, să te dedai la pregătirea întru totul rituală și arbitrară a unui sens » (1975).

https://biblioteca-digitala.ro

ce ia în considerare semnificantul, în timp ce analiza ia în considerare semnificatul, lexia fiind « cel mai bun spaţiu posibil în care să se poată observa sensurile. » Sfărîmării textului îi urmează inventarierea codurilor reperate, adică mobilizarea tuturor semnificaţiilor textului, codul sau vocea *off* fiind « una din Vocile din care este ţesut textul », apoi stabilirea între ele a unei coordonări. Acesta înseamnă a stabili corelaţii între unităţi, între funcţiunile reperate, adesea despărţite, suprapuse, legate între ele, — textul fiind o « ţesătură », o « urzeală » de corelaţii interioare şi exterioare (sau intra- şi inter-textuale). Primele se regăsesc în aceeaşi povestire ; celelalte trebuie căutate în sfera povestirii, ceea ce implică trimiterea la un alt text, în sensul aproape infinit al acestui cuvînt ; căci nu trebuie să se confunde izvoarele unui text (versiunea minoră a acestui fenomen de citare) cu citatul care este un fel de trimitere ireperabilă la un text infinit, ce nu este altul decît textul cultural al umanităţii. . .

Analiza propusă de Barthes în 1970 are deci drept scop să delimiteze locul geometric, locul sensurilor, locul posibilităţilor textului. În aceste condiţii, analiza nu mai este interpretativă, nu vizează să indice sensul probabil al unui text, ignorînd calea anagogică spre adevăr, spre structura profundă a textului, spre « taina » lui. Are însă avantajul de a permite perceperea bogăţiilor unui text: este un demers minuţios, studios şi reflexiv, întemeiat totodată pe ştiinţă şi pe imaginaţie, pătrundere lentă, dezinvoltă, înţesată de coduri culturale, dilecţie a spiritului căzut pradă unei suverane rătăciri, film al unei lecturi ludice, expresie a unei « plăceri a textului » care nu exclude uneori o « plăcere a polemicii », dar repudiază concluzia, sinteza şi discutarea ei.

Actul următor al itinerariului barthian, vestit de voluptatea citirii întrerupte, visătoare, preconizate în S/Z, vestit şi de prefaţa la *Sade, Fourier, Loyola* (1971) (« Nimic mai deprimant decît să-ţi închipui Textul ca un obiect intelectual / de cugetare, de analiză, de comparaţie, de reflectare/. Textul este un obiect al plăcerii.»), este o renegare aparentă a trecutului lingvistic şi o afirmare înşelătoare a nevoii de lectură pentru unicul scop al desfătării personale, posibilă sub dubla ipostază a plăcerii şi a juisării *(Le Plaisir du Texte*, 1973). Vehemenţei angajate, combative, novatoare a sociologului, analizei uscate, pedante, irascibile a lingvistului/semiolog, voluptăţii clasificării (« Spune-mi cum clasifici, îţi voi spune cine eşti »), a ordonării a reglementării, i se substituie cea mai liberă, mai anarhică, mai fantezistă « metodă » (aducînd, pe un plan intelectual superior, cu impresionismul ponegrit al lui Jules Lemaître !. . .) : trăirea voluptuoasă a scriiturii sub triplul ei aspect vibratoriu (Voce, stereofonie), uman (căutare în stil « ghibelin », « feudal şi romantic » a celuilalt, a autorului « pierdut în mijlocul textului ») şi subversiv, zguduitor. Iar acestei trăiri a scriiturii altuia, i se substituie, în final, bucuria trăirii propriei scriituri, cea a eului-scriind (« moi-en - train-d'écrire »), a scriiturii-oglindă, a scriiturii-reflexie, a scriiturii-îndrăgostită-de-sine, intelectualul, omul de ştiinţă, profesorul fiind înlocuiţi de scriitor, ipostază ultimă care se va impune posterităţii la sfîrşitul

https://biblioteca-digitala.ro

unui itinerariu constant în inconstanţa sa. Un scriitor de tip modern, neclasificat şi inclasabil, a cărei expresie predilectă, specifică, rămîne fragmentul (*Fragmente dintr-un discurs amoros, Roland Barthes de Roland Barthes, Camera clară*).

Sedus, recunoaşte Barthes, încă din adolescenţă, de *Jurnalul* lui Gide, « fascinat de structura sa discontinuă » de aspectul lui de « patchwork », a îndrăgit şi adoptat această formă nu numai « pentru că incoerenţa i se pare preferabilă ordinei care deformează », dar şi pentru că «fragmentul (ca şi haiku-ul) este de tip *torin* » (metodă budistă a deschiderii abrupte). Implică o plăcere imediată, fiind o « fantasmă a discursului, un căscat al dorinţei », dar corespunde şi unui gust, unei desfătări personale: de a găsi începuturi potrivite (« cîte fragmente, tot atîtea începuturi, tot atîtea plăceri »), de a le uni în formule combinatorii. Astfel, juxtapunînd fragmentele, legîndu-le prin ţesătura asociaţiilor (culturale) care le dă o coerenţă invizibilă, dar nu mai puţin trainică, Barthes mobilizează toate resursele minţii, culturii şi sensibilităţii sale, creînd pentru cititorul său, obligat la rîndu-i la un act creator aproape identic, o adevărată « sărbătoare a intelectului »: cărţile şi articolele sale cu subiecte atît de insolite şi atrăgătoare. Împlinindu-şi astfel menirea de scriitor introdus în marea circulaţie universală, aşa cum o definise într-unul din ultimele sale interviuri, apărute postum: « scriitura este creaţie; şi în sensul acesta este şi o practică a procreării. O manieră, pur şi simplu, de a lupta, de a domina sentimentul morţii şi al abolirii integrale. Nu este deloc credinţa că vei trăi veşnic ca scriitor după moarte, nu este deloc vorba de asta. Ci despre faptul că atunci cînd scrii, împrăştii o sămînţă, poţi să-ţi închipui că împrăştii o sămînţă şi că, în consecinţă, eşti reintrodus în circulaţia generală a seminţelor. »

https://biblioteca-digitala.ro

SEMIOLOGIA SAU MORALITATEA SEMNULUI

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

SISTEMUL MODEI

ANSAMBLURILE A: FUNCȚIILE-SEMNE

19.2. Semne și funcții în vestmîntul real.

Am putea fi ispitiți să opunem vestmîntului pur funcțional (salopeta de lucru) vestmîntul de Modă, pur semnalitic, chiar cînd semnele se pitesc în spatele unor funcții (rochie neagră de cocktail). Ar fi însă o opoziție inexactă: oricît de funcțional ar fi el, vestmîntul real implică întotdeauna prezența unui element semnalitic, în măsura în care orice funcție este cel puțin semn al ei înseși; salopeta de lucru folosește la lucru dar ea și enunță ilustrativ lucrul; mantaua de ploaie te apără de ploaie dar ea și semnifică ploaia. Această dedublare de funcție și semn (la nivelul realului) se regăsește, probabil, într-un mare număr de obiecte culturale: hrana, de pildă, purcede în același timp dintr-o nevoie fiziologică și dintr-un statut semantic: alimentele satură și semnifică, ele sînt totodată satisfacție și comunicare [1]. Într-adevăr, de îndată ce o funcție este asumată de o normă de fabricare și îmbricată în ea, ea intră cu această normă în raportul unui eveniment și al unei structuri și orice structură implică un sistem diferit de forme (de unități): funcția devine lizibilă, nu se mărginește a fi numai tranzitivă; nu există, deci, obiect normativizat (standardizat) care să poată fi în întregime acaparat de o praxis pură: orice obiect este în același timp și un semn[2]. Pentru a regăsi obiecte pur funcționale, trebuie să imaginăm obiecte improvizate: cum ar fi pătura improvizată pe care soldații romani și-o aruncau pe umeri ca să se apere de ploaie; dar din clipa în care acest vestmînt

* *Système de la Mode*. Paris, Ed. du Seuil, 1967. Fragmente.

[1] Funcția-semn ar aparține, deci, în mod propriu, sistemelor ce pot fi numite derivate, a căror existare nu este în întregime cuprinsă în semnificare.

[2] Este deci firesc ca noul mediu, creat de societatea tehnicistă, să impună omului modern care trăiește în sînul ei, percepții imediat pătrunse de *lectură*, așa cum G. Friedmann atrăgea atenția încă din 1942. (articolul citat în *Mélanges*, Alexandre Koyré, p. 178).

https://biblioteca-digitala.ro

spontan a fost fabricat şi, dacă putem spune astfel, instituţionalizat — sub denumirea de *paenula* —, funcţia protectoare s-a aflat cuprinsă într-un sistem social de comunicare, *paenula* s-a diferenţiat de alte vestminte şi a trimis la ideea însăşi a folosirii sale, aşa cum un semn se deosebeşte, deci, se opune altor semne şi transmite un anumit sens. De aceea, evocînd toate obiectele reale, de vreme ce sînt standardizate (mai există oare altele, în zilele noastre?), ar trebui vorbit, nu de funcţii, ci de *funcţii-semne*. Se înţelege, astfel, că obiectul cultural posedă, prin natura sa socială, un fel de vocaţie semantică; în el, semnul este gata să se despartă de funcţie şi să opereze singur, independent, funcţia fiind redusă la rangul de artificiu de faţadă şi de alibi: *ten-galon-hat*-ul (anti-ploaie şi anti-soare) nu mai este decît un semn: acela al *westernităţii;* vestonul de « sport » nu mai are funcţie sportivă, nu mai există decît cu titlul de semn, opus celui de ceremonie; salopeta de lucru (blue-jean) a devenit semn al fandoselii de pierde-vară, etc.[1]. Acest proces de semnificare este cu atît mai puternic cu cît societatea înmulţeşte produsele sale standardizate: îmbogăţindu-şi sistemul ei diferenţial de forme, ea favorizează în aceeaşi măsură naşterea unor lexicuri de obiecte, din ce în ce mai complexe; este şi ceea ce explică de ce societatea modernă, tehnicistă, poate să desprindă atît de uşor semnul de funcţie şi să imprime obiectelor utilitare semnificaţii atît de variate.

19.3. Funcţii reale şi funcţii ireale

Se întîmplă ca vestmîntul propus (vorbit) să corespundă unei funcţii reale: o rochie de dans foloseşte efectiv la dans şi proclamă dansul într-un chip stabil, de către toţi lizibil[2]; avem de a face, în acest caz, cu o adaptare a formei sau a materiei la act şi cu o constanţă a raportului semantic. Dar, în foarte marea majoritate a cazurilor, funcţiile atribuite vestmîntului de către Modă sînt mult mai complexe: intervine tendinţa jurnalului de a reprezenta funcţii din ce în ce mai precise şi din ce în ce mai contingente şi în această procedare retorica dobîndeşte, evident, un rol preponderent[3]. Cînd se stabileşte că un vestmînt *merge* într-o împrejurare mai deosebită de ordin să-i spunem antropologic, sezon sau sărbătoare, funcţia de protecţie sau de găteală rămîne plauzibilă *(un palton de iarnă, o rochie de mireasă);* dar dacă se afirmă că această rochie *merge* pentru *o femeie tînără care locuieşte la 20 de kilometri de un oraş mare, ia trenul în fiecare zi şi într-o seară cinează cu prietenii*, tocmai precizarea termenului monden irealizează funcţia; regăsim aici paradoxul artei romanului: orice Modă « minutată » este ireală. Dar, pe de altă parte, cu cît funcţia este mai contingentă, cu atît mai mult ea pare « naturală »; literatura consacrată Modei împlineşte atunci postulatul stilului verist potrivit căruia o acumulare de detalii mărunte şi particulare acreditează adevărul lucrului înfăţişat, mai bine decît o simplă schiţă, tabloul migălos lucrat fiind pretins mai « adevărat » decît tabloul cu trăsături ample de pensulă şi, în ordinea literaturii populare, descripţia minuţioasă a funcţiilor vestimentare coincide cu tendinţa actuală a marilor ziare şi reviste de a personaliza orice informaţie, de a face din orice enunţare o interpelare directă, adresată nu massei cititorilor ci fiecărui cititor în

---

[1] La epoca la care Barthes a scris cartea (1957—63), pantalonul acesta era purtat cu ostentaţie şi lansat de primii hippies, contestatari sau nu, care nu aveau şi nu voiau să aibă nici o ocupaţie. Barthes se referă însă şi la cei şi la cele ce îşi făceau un punct de onoare în a-i imita.

[2] Se va nota că, în asemenea enunţări, semnificatul este, ca să spunem aşa, sclerozat de semnificant, sub formă de specie (cf. cămaşă-sport).

[3] Retorica are tendinţa de a se ivi de îndată ce se produce o paratoxă de unităţi semantice.

https://biblioteca-digitala.ro

parte; funcţia de Modă (*locuind la 20 km.* etc.) devine astfel o adevărată confidenţă, ca şi cum echivalarea acestei rochii şi a unei domicilieri atît de precise nu s-ar fi făcut decît în vederea unei singure cititoare, ca şi cum — dacă ar fi fost vorba de o depărtare de peste 20 de km, ar fi trebuit schimbate neapărat şi cititoarea şi vestmîntul. De unde rezultă că realul implicat de funcţiile de Modă este esenţial definit de către o contingenţă; nu este un real tranzitiv ci, o dată mai mult, un real trăit într-un chip fantasmatic; este realul ireal al romanului, emfatic proporţional cu irealitatea lui.

19.4. « Raţionalizarea»

Fireşte, cu cît funcţia este mai mitică (prin luxul ei de contingenţe) cu atît ea maschează semnul; cu cît Moda este mai ireală, cu atît funcţiile ei se vor mai imperative, cu atît semnul se stinge în beneficiul unei folosiri aparent empirice; în chip paradoxal, tocmai în formele cele mai dezinvolt manifestate ale retoricei Modei, vestmîntul pare sustras tendinţei de a pare orice, redus fiind astfel la rangul modest de ustensil, ca şi cum un bolero de nurcă albă ar folosi numai să apere de frig, într-o biserică, la celebrarea unei căsătorii, într-o zi de primăvară. Retorica introduce, deci, în Modă, întreaga serie de false funcţii, cu scopul de a da sensurilor de Modă girul realului: gir cu atît mai preţios cu cît, în ciuda prestigiului ei, Moda se simte întotdeauna stînjenită de păcatul uşurătăţii ce i se atribuie implicit. Acest alibi funcţional se înscrie, fără îndoială, într-o tendinţă generală (foarte modernă) potrivit căreia orice *ratio* empirică, născută dintr-un *a face* al lumii este deajuns pentru a inocenta nu numai orice fapt de desfătare, ci, într-un fel şi mai subtil, şi orice spectacol de esenţe: afirmată pe plan retoric, funcţia este, în cele din urmă, dreptul de repriză [1] al societăţii asupra Modei, omagiul pe care un sistem al lui *a fi* îl aduce unui sistem al lui *a face*.

Transformarea unui ordin de semne într-un ordin de raţiuni [2] este, de altfel, cunoscută sub numele de raţionalizare.

Acest lucru a putut să fie descris, în legătură cu vetsmîntul el însuşi (vestmîntul real, de data aceasta, nu vestmîntul scris): stabilind psihanaliza vestmîntului, Flügel a dat cîteva exemple ale acestei conversiuni sociale a simbolului în raţiune [3]: încălţămintea lungă şi ascuţită nu este înţeleasă de societate care o adoptă ca un simbol falic dar folosirea ei este atribuită unor simple raţiuni igenice [4]; şi dacă acest exemplu pare prea tributar simbolicei psihanalitice, iată un altul, pur istoric: pe la 1830, scrobirea cravatei se justifica prin avantajele de confort şi de igienă [5]. În aceste două exemple, vedem chiar apărînd o tendinţă, care nu e poate accidentală, de a face din raţiunea semnului chiar contrariul dispoziţiei sale fizice: inconfortul se transformă invers în confort; s-ar putea ca această inversare să fie de acelaşi ordin cu

[1] În legislaţia franceză, ceea ce fiecare din soţi are dreptul să retragă ca aport propriu din massa de bunuri, înainte de a se face (în caz de despărţire) partajul comunităţii de bunuri (n. tr.).

[2] Această transformare pare a fi aceea pe care nevrozatul o impune propriei sale nevroze (sistem al semnelor) în fenomenul profitului secundar (H. Nünberg; *Principes de Psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1957, 415 pp., p. 322).

[3] Cuvintul acesta de *raţionalizare* il întilnim la Flügel (*Psychology of Clothes*, cap. I şi XIV). S-ar părea că el corespunde cu ceea ce Cl. Lévi-Strauss descrie astfel: *Diferenţa intre fenomenele lingvistice şi celelalte fenomene culturale este că cele dintii nu răzbat niciodată pînă la o conştienţă limpede, pe cită vreme cele din urmă, deşi avind aceeaşi origină inconştientă, se ridică adeseori pină la nivelul gindirii conştiente, dind astfel naştere la raţionări secundare şi la reinterpretări.* (*Anthropologie Structurale*, p. 26).

[4] Flügel, op. cit., p. 26.

[5] *Cravatiana ou Traité général des cravates*. 1823, in 12-e.

https://biblioteca-digitala.ro

aceea care afectează realul şi reprezentarea sa în societatea burgheză, dacă ne reamintim de imaginea lui Marx[1]; este incontestabil că adevăratul caracter semnalitic al vestmîntului era mai bine declarat şi, dacă putem spune astfel, mai inocent în societatea veche decît într-a noastră; societatea monarhică înfăţişa deschis vestmîntul ei ca pe un ansamblu de semne, nu ca pe un produs al unui anumit număr de raţiuni: lungimea unei trene semnala cu precizie o anumită condiţie socială; nici o vorbă nu intervenea pentru a converti acest lexic în raţiune, pentru a sugera că demnitatea ducală dădea naştere lungimii trenei, aşa cum frigul dintr-o biserică născoceşte boleroul de nurcă albă; costumul din vremea trecută nu se juca de-a funcţia: el îşi afişa deschis artificiul corespondenţelor. Dimpotrivă, pe aceeaşi linie, corectitudinea acestor corespondenţe rămînea făţiş informativă: ca semn, raportul lumii şi al vestmîntului trebuie doar să fie conform normei sociale. Pe cîtă vreme, în vestmîntul nostru scris (şi tocmai fiindcă este scris), corectitudinea sensului nu se pretinde niciodată făţiş normativă ci doar funcţională; ea este conformitatea unui obiect *(decolteul-luntre, fustele plisate)* cu o funcţie ce trebuie onorată (participarea la un ceai dansant, manifestarea maturităţii unei anumite vîrste); de acum înainte, regula pare să copieze întotdeauna o lege a naturii: *homo semnificans* îşi pune masca lui *homo faber*, cu alte cuvinte a propriului său contrariu. S-ar putea spune că, graţie raţionalizării care a făcut-o să-şi convertească toate semnele în raţiuni, Moda scrisă izbuteşte acest paradox: să fie un *a face* vorbit.

În româneşte de I. IGIROŞIANU

---

[1] Dacă oamenii şi condiţiile lor apar, în orice ideologie răsturnată, ca într-o cameră obscură, acest fenomen decurge din procesul lor vital istoric. Tot aşa cum răsturnarea obiectelor pe retină decurge din procesul lor direct fizic. (K. Marx. *Idéologie allemande* în *Oeuvres Philosophiques*, Paris — Costes, 1953, VI — 259 pp. 157).

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

Un caz de critică a culturii

Orașul de unde sînt scrise aceste rînduri este un mic centru în care se adună hipii, mai ales englezi, americani și olandezi ; ocupă aici cît e ziua de lungă o piațetă foarte animată din vechiul oraș, împreună (dar nu amestecați) cu populația locală, care, fie din îngăduință naturală, fie din amuzament, obișnuință sau interes îi acceptă, îi îngăduie în preajmă și îi lasă să trăiască, fără să-i înțeleagă, dar fără să se mire. Desigur, grupul strîns aici nu are densitatea și varietatea celor din San Francisco sau New York ; dar cum în locul acesta « hipismul » iese din contextul său, care este acela al unei civilizații bogate și morale, sensul său obișnuit se fragmentează ; transplantat într-o țară destul de săracă, mutat de la locul lui, nu prin exotism geografic ci prin exotism economic și social (infinit mai separator), hipismul devine aici contradictoriu (nu numai contrariant), iar contradicția sa ne interesează pentru că la nivelul contestației ea pune în discuție însuși raportul dintre politic și cultural.

Contradicția este următoarea. Opozițional, hipiul ia reversul principalelor valori care întemeiază arta de a trăi occidentală (burgheză, neo-burgheză sau mic burgheză) ; el știe prea bine că această artă de a trăi este o artă de a consuma și tocmai consumul de bunuri înțelege să-l tulbure. În ceea ce privește mîncarea, hipiul distruge constrîngerile de oră și de meniu (mănîncă puțin, oricînd, oriunde) sau pe acelea ale mesei individuale (cînd noi mîncăm mai mulți împreună nu este de fapt decît o adiționare de indivizi care iau masa, așa cum o simbolizează acum moda acelor șervete de pînză sau de pai care delimitează, sub pretextul eleganței, cîmpul nutritiv al fiecărui comesean ; cît despre hipii, la Berkeley spre exemplu, ei mănîncă din cazanul colectiv, practică supa comunitară). În ceea ce privește locuința, același colectivism (mai mulți într-o cameră), la care se adaugă nomadismul, afișat prin tașca, traista care li se bate de picioare. Hainele (ar trebui să spunem costumul) constituie, după cum se știe, semnul specific, alegerea majoră a hipiului ; față de norma occidentală, subversiunea se exercită în două direcții, uneori combinate: fie în sensul unei fantezii dezlănțuite, care depășește, adică, *limitele* convenționalului în așa fel încît să formeze un semn clar al acestei transgresări (pantaloni de brocart, mantou-draperie, cămăși de noapte lungi și albe, desculți), fie în sensul unui împrumut indiscret din costumele locale: djellaba, bubu, tunică hindusă, toate însă dezintegrate printr-un detaliu aberant (coliere, gulere de gaz multicolore etc.) (. . .)

Nu discutăm aici contra-valorile « interioare » investite în mișcarea hipi : practică a drogului, retragerea din lume, pierdere a agresivității. Numai pe plan fenomenal, este destul de evident că moravurile hipi înțeleg să radicalizeze o *reacție;*

---

* Text publicat în *Communications*, Paris, Ed. du Seuil, 14/1969.

https://biblioteca-digitala.ro

cuvîntul ar trebui luat în sens nietzschean ; oricît de paradoxal ar putea să pară, hipiul (cel puţin dacă ar pune mai multă inteligenţă în aventura şi căutarea sa) ar putea fi una dintre pre-figurile supraomului, aceea pe care Nietzsche o atribuia nihilistului ultim, care încearcă să generalizeze şi să împingă valoarea reactivă pînă în punctul din care să nu mai poată fi recuperată de nici o pozitivitate ; se ştie că Nietzsche a semnalat două încarnări istorice ale acestui nihilism : Cristos şi Budistul ; efectiv, sînt două visuri hipi : hipismul stă întors spre India (care devine Meca mişcării) şi mulţi tineri hipi (prea mulţi pentru ca faptul să nu fie semnificativ) ţin în mod vădit să-şi dea chipul lui Cristos — e vorba aici de simboluri şi nu de credinţe (autorul acestor rînduri a văzut o mulţime adunată şi care ameninţa cu o vehemenţă specific orientală pe un tînăr Cristos cu plete lungi, palid, învinuit de a fi furat un aparat de radio — lucru cît se poate de îndoielnic, dar care intră în *codul* local al furtului : era de fapt un adevărat tablou evanghelic, o pioasă cromolitografie demnă de a împodobi vestibulul unui pastor). Acesta este unul dintre sensurile (direcţie şi semnificaţie) faptului hipi.

Totuşi, sensul acesta (şi aici apare contradicţia despre care vorbeam la început) este recuperat de contextul în care realitatea îl constrînge să se dezvolte. În Statele Unite, contestaţia culturală a hipismului este efectivă (directă, s-ar putea spune), pentru că ea loveşte *exact* (în punctele sensibile) conştiinţa curată a avuţilor, proprietari ai moralei şi ai igienei : faptul hipi e atunci o etapă justificată (chiar dacă puţin cam scurtă) a criticii culturale, pentru că el desenează cu precizie negativul a ceea ce se cheamă *american way of life*. Scos însă din contextul său de origine, protestul hipi întîlneşte un adversar cu mult mai redutabil decît conformismul american, chiar şi susţinut de poliţia din *campusuri* : sărăcia (acolo unde economia spune pudic : *ţări în curs de dezvoltare*, cultura, arta de a trăi spun pe faţă : *sărăcia)*. Sărăcia aceasta *răstoarnă* alegerea hipi în copie caricaturală a alienării economice şi, ca urmare, această copie, afişată cu uşurinţă, se încarcă de o iresponsabilitate pozitivă. Căci cea mai mare parte a trăsăturilor inventate de hipi împotriva civilizaţiei de origine (care este o civilizaţie a bogăţiei) sînt exact acelea care marchează sărăcia, de data aceasta nu în calitate de semn, ci, mult mai grav, în calitate de indiciu sau efect : semi-mesele, locuinţă comună, picioarele goale, murdăria, zdrenţele sînt atunci forţe ce nu mai servesc unei lupte simbolice împotriva pletoriei bunurilor, ci forţe efective împotriva cărora trebuie luptat ; simbolurile (cu care hipiul se hrăneşte exclusiv) nu mai sînt atunci sensuri reactive, forţe polemice, armele unei critici apropriate unei civilizaţii bogate care-şi resoarbe prea plinul de hrană vorbindu-l şi lucrează la convertirea semnificaţiilor ei în natură luxoasă ; trecînd de partea pozitivităţii, ele devin nu *joc*, formă superioară a activităţii simbolice, ci *deghizare*, formă inferioară a narcisismului cultural : contextul, conform regulii lingvistice, răstoarnă sensul, iar context este aici economia.

Acesta este impasul în care ajunge o critică a culturii despărţită de argumentul său politic. Dar cealaltă cale? Se poate oare concepe o critică politică a culturii, o critică activă şi nu numai analitică, intelectuală, care s-ar stabili cu mult dincolo de dresajul ideologic al comunicaţiilor de masă, în chiar locurile, subtile, difuze, ale dresajului consumaţional, tocmai acolo unde hipiul îşi exercită clarviziunea (incompletă)? Se poate oare imagina o artă de a trăi, dacă nu revoluţionară, cel puţin *degajată ?* Nimeni, de la Fourier, nu a produs această imagine ; nici o figură, pentru a-i unifica, nu se substituie militantului şi hipiului : militantul continuă să trăiască precum un mic burghez, hipiul trăieşte ca un burghez *inversat:* între ei, nimic : critica politică şi critica de tip cultural nu reuşesc să coincidă.

În româneşte de DOLORES TOMA

https://biblioteca-digitala.ro

Barthes in periplu vernian

Am răspuns invitaţiei de a traduce şi comenta textul de mai jos nu pentru că aş fi un pasionat sau măcar un practicant al analizei structurale. Roland Barthes ne propune însă ca obiect al acestei analize Insula misterioasă *(«roman aproape perfect», cum îl caracterizează el într-un studiu mai vechi*[1]*) şi nimic din ceea ce se referă la Jules Verne nu-mi poate fi străin.*

Asemeni eroului imaginat de autor, mă aflu în faţa unei dificultăţi simple: cu ce să încep? A lăuda profunzimea şi acuitatea demersului critic ar fi oarecum de prisos, dată fiind personalitatea celui care-l întreprinde. Mai util mi se pare să atrag atenţia asupra faptului că Barthes se înscrie hotărît pe orbita reconsiderării «Călătoriilor extraordinare», socotite multă vreme o epopee minoră pentru vîrstele fragede. Aşa cum arătam, cu ani în urmă, chiar în paginile «Secolului 20»[2]*, această nouă şi dreaptă privire asupra unui corpus unic în literatura mondială se datorează mai ales criticilor şi eseiştilor francezi afirmaţi după cel de-al doilea război mondial (Marcel Brion, Michel Butor, Marcel Moré, Jean Chesneaux — cărora trebuie să le adăugăm pe Michel Serres, Charles-Noël Martin, Marc Soriano, Simone Vierne, Pierre Macherey etc.). Ca şi cum ecourile teribilei conflagraţii ar fi determinat o mutaţie şi în ceea ce priveşte receptarea operei vizionarului din Amiens.*

Întorcîndu-mă la textul lui Barthes, îmi voi îngădui, aşa cum am făcut-o şi în legătură cu o afirmaţie din «Nautilus» et «Bateau ivre»*, să contest interpretarea dată, într-o paranteză, naturii intime a naraţiunii:* «Insula misterioasă *este însuşi opusul unui roman de anticipaţie; este un roman al trecutului celui mai îndepărtat, al primelor realizări ale uneltei». De dragul demonstraţiei, se uită o clipă (pentru că în rest se vorbeşte mereu despre «tehnocratul» Cyrus Smith) că unealta nu este, aici,* o descoperire, *ca în «trecutul cel mai îndepărtat», ci* o re-creare *întemeiată pe cunoştinţele secolului al 19-lea. Pe de altă parte, însuşi misterul insulei constă în prezenţa mai întîi neştiută, apoi presimţită şi în sfîrşit revelată a «Nautilus»-ului, această* maşină a viitorului *prinsă în capcana golfului subteran. Cît despre importanţa elementelor anticipatoare, să nu uităm că graţie lor Cyrus Smith este salvat de la înec, vasul bandiţilor este aruncat în aer şi naufragiaţii dobîndesc mijloacele necesare colonizării «ţinutului înfloritor» din statul Iowa.*

Cu alte cuvinte, fără memoria şi ingeniozitatea inginerului, fără scafandrul perfecţionat, torpila submarină şi comorile adunate de pe fundul oceanului de echipajul mirabilului «Nautilus», romanul n-ar fi fost decît o robinsonadă ca atîtea altele. Originalitatea şi farmecul lui rezidă şi în perpetua contrapunctare a cadrului narativ tradiţional şi a nobilei obsesii julesverniene: implicaţiile *certitudinilor şi perspectivelor progresului tehnico-ştiinţific în viaţa individului şi a colectivităţii. E un punct de vedere întemeiat pe credinţa că efortul de «a risipi, a extinde, a demultiplica, a face să explodeze primele conţinuturi» ar trebui să aibă şi el drept miză «adevărul textului».*

ION HOBANA

---

[1] *«Nautilus» et «Bateau ivre»*, în *Mythologies*, **Paris, Ed. du Seuil, 1957.**
[2] **Ion Hobana,** *Jules Verne, acest necunoscut*, **«Secolul 20», nr. 4/1975.**

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

CU CE SĂ ÎNCEPEM?

Presupun că un student ar vrea să efectueze analiza structurală a unei opere literare. Presupun că acest student e destul de informat pentru a nu fi uimit de divergențele de abordare care sînt reunite uneori pe nedrept sub numele de structuralism; destul de înțelept pentru a ști că în analiza structurală nu există o metodă canonică, asemănătoare celei a sociologiei sau a filologiei, care aplicată în mod automat la un text, să-i reliefeze structura; destul de curajos pentru a prevedea și a suporta erorile, accidentele, decepțiile, descurajările (« la ce bun? ») pe care le va suscita, fără îndoială, călătoria analitică; destul de liber pentru a îndrăzni să exploateze ceea ce poate exista în el ca sensibilitate structurală, ca intuiție a sensurilor multiple; destul de dialectic, în sfîrșit, pentru a se convinge că nu e vorba de a obține o « explicare » a textului, un « rezultat pozitiv » (un semnificat ultim care ar constitui adevărul operei sau determinarea ei), ci, dimpotrivă, că e vorba de a intra, prin analiză (sau ceea ce seamănă cu o analiză), în jocul semnificantului, în scriitură: într-un cuvînt, de a realiza, prin travaliul său, pluralul textului. Acest erou — sau acest înțelept — o dată găsit, se va afla în fața unei nesiguranțe operatorii, a unei dificultăți simple care este aceea a oricărui debut: *cu ce să începem?* Sub aparența sa practică și parcă gestuală (e vorba despre primul gest care va fi săvîrșit în prezența textului), se poate spune că această dificultate este chiar aceea care a întemeiat lingvistica modernă: mai întîi sufocat de caracterul heteroclit al limbajului uman, Saussure, pentru a pune capăt acestei opresiuni care este în fond aceea a începutului imposibil, hotărî să aleagă un fir, o pertinență (aceea a sensului) și să depene acest fir: astfel s-a construit un sistem al limbii. În același fel, cu toate că la nivelul secund al discursului, textul desfășoară coduri multiple și simultane, a căror sistematizare nu e vizibilă de la început sau mai exact: care nu poate fi *numită* imediat. Totul concură într-adevăr la inocentarea structurilor căutate, la absentarea lor: derularea discursului, starea naturală a frazelor, egalitatea aparentă a semnificantului și a nesemnificantului, prejudecățile școlare (cele

* Text publicat în revista *POÉTIQUE*, 1/1970.

https://biblioteca-digitala.ro

privind « planul », « personajul », « stilul »), simultaneitatea sensurilor, dispariţia şi reapariţia capricioasă a anumitor filoane tematice. În faţa fenomenului textual, resimţit ca o bogăţie şi o natură (două bune motive pentru a-l sacraliza), cum să descoperi, să apuci primul fir, cum să desprinzi primele coduri? Vrem să abordăm această problemă de lucru propunînd o *primă* analiză a unui roman de Jules Verne, *Insula misterioasă*.

Un lingvist (I. I. Revzin, *Principiile teoriei modelelor în lingvistică*, « Langages », nr. 15, sept. 1969) scrie: « În fiecare proces de elaborare a informaţiei pot fi evidenţiate un anumit ansamblu A de semnale iniţiale şi un anumit ansamblu B de semnale finale observate. Sarcina unei descrieri ştiinţifice este de a explica în ce fel se efectuează trecerea de la A la B şi care sînt legăturile între aceste două ansambluri (dacă verigile intermediare sînt prea complexe şi scapă observaţiei, în cibernetică se vorbeşte despre cutia neagră) ». Faţă de roman ca sistem de informaţii « în mers », formularea lui Revzin poate inspira un prim demers: să stabilim mai întîi cele două ansambluri-limite, iniţial şi terminal, apoi să cercetăm pe ce căi, prin ce transformări, ce mobilizări, al doilea se întîlneşte cu cel dintîi sau se diferenţiază de el: în fond, trebuie să definim trecerea de la un echilibru la altul, să traversăm « cutia neagră ». Noţiunea de ansamblu iniţial (sau final) nu este totuşi simplă; nu toate naraţiunile au frumoasa alcătuire, eminamente didactică, a romanului balzacian, care începe cu un discurs static, mult timp sincronic, vastă defăşurare imobilă de date iniţiale numită un *tablou* (*tabloul* este o idee retorică demnă de a fi studiată, întrucît constituie o sfidare a *evoluţiei* limbajului); în multe cazuri, cititorul este zvîrlit *in medias res*; elementele tabloului sînt dispersate de-a lungul unei diegeze care începe cu primul cuvînt. Este cazul *Insulei misterioase:* discursul demarează în naraţiune direct (e vorba, de altfel, despre o furtună). Pentru a *fixa* tabloul iniţial, nu există în consecinţă decît un mijloc: să te sprijini în mod dialectic pe tabloul final (sau reciproc, după caz). *Insula misterioasă* se sfîrşeşte cu două imagini: prima îi înfăţişează pe cei şase colonişti pe o stîncă stearpă, gata să moară din cauza privaţiunilor dacă nu-i salvează iahtul lordului Glenarvan; a doua îi aşează pe aceiaşi colonişti, salvaţi, într-un ţinut înfloritor, pe care l-au colonizat în statul Iowa; aceste două imagini finale se află, evident, într-un raport paradigmatic: eflorescenţa este opusă istovirii, bogăţia — privaţiunilor; această paradigmă finală trebuie să aibă un corelat iniţial, sau dacă nu-l are (sau dacă-l are parţial) este pentru că a existat o pierdere, diluare sau transformare în « cutia neagră »; este ceea ce se petrece: colonizarea iowiană are drept corelat anterior colonizarea insulei, dar acest corelat se identifică cu diegeza însăşi, el se extinde asupra a tot ceea ce se întîmplă în roman şi nu este deci un « tablou »; în schimb, privaţiunile din final (pe stînci) corespund simetric primelor privaţiuni ale coloniştilor, cînd, căzuţi din balon, sînt reuniţi toţi pe insula pe care o vor coloniza pornind de la nimic (o zgardă, un bob de grîu); prin această simetrie, tabloul iniţial este, de atunci, creat: este ansamblul *datelor* adunate în primele capitole ale operei, pînă în momentul cînd, Cyrus Smith fiind regăsit, personalul colonizator se află reunit în întregime, confruntat într-un mod pur, parcă algebric, cu lipsa totală a uneltelor (« focul era stins »: aşa se încheie, odată cu capitolul VIII, tabloul iniţial al romanului). Sistemul informativ se instituie de fapt ca o paradigmă repetată (privaţiuni/colonizare), dar repetiţia şchioapătă: cele două privaţiuni constituie « tablouri », dar colonizarea este o « istorie »; această disturbanţă este aceea care « deschide » (ca un fel de primă cheie) procesul analizei, dezvăluind două coduri: unul, static, se referă la

https://biblioteca-digitala.ro

situaţia adamică a coloniştilor, exemplară în tabloul iniţial şi în tabloul final ; celălalt, dinamic (ceea ce nu-i împiedică termenii să fie semantici), se referă la efortul euristic prin care aceşti colonişti vor « descoperi », « pătrunde », « afla » în acelaşi timp natura insulei şi secretul ei.

Această primă triere efectuată, e uşor (dacă nu rapid) să şlefuieşti puţin cîte puţin fiecare dintre cele două coduri pe care le-a pus în lumină. Codul adamic (sau mai curînd cîmpul tematic al privaţiunilor originare, căci acest cîmp reuneşte el însuşi mai multe coduri) cuprinde elemente diferite din punct de vedere morfologic: acţiune, indicii, semne, constatări, comentarii. Iată, de pildă, două secvenţe de acţiuni legate de acest cod. Prima este aceea cu care se deschide romanul : coborîrea balonului ; această coborîre este alcătuită, dacă se poate spune aşa, din două serii : o serie acţională, de tip fizic, care înşiră etapele dezumflării progresive a aeronavei (termenii sînt uşor reperabili, numerabili şi structurabili), şi o serie « simbolică », aliniind toate elementele care marchează (să înţelegem acest cuvînt în sens lingvistic) despuierea sau mai curînd spolierea voluntară a coloniştilor la capătul căreia, abandonaţi pe insulă, ei se regăsesc fără bagaje, fără unelte, fără bunuri : descotorosirea de aur (10 000 de franci aruncaţi din nacelă în încercarea de a urca) este într-un înalt grad simbolică din acest punct de vedere (mai ales că aurul este un aur vrăjmaş, cel al Sudiştilor) ; la fel, uraganul, cauza naufragiului, al cărui caracter excepţional, cataclismic, realizează simbolic desprinderea de tot ceea ce este social (în mitul robinsonian, furtuna iniţială nu e doar un element logic care explică pierzania naufragiatului, dar şi un element simbolic care reprezintă despuierea revoluţionară, transformarea omului social în om originar). O altă secvenţă care trebuie legată de tema adamică este aceea a primei explorări, prin care coloniştii află dacă pămîntul pe care au fost aruncaţi este o insulă sau un continent ; această secvenţă este construită ca o enigmă şi încununarea ei este de altfel foarte poetică pentru că doar lumina lunii face să apară în sfîrşit adevărul ; necesitatea discursului impune evident ca acest pămînt să fie o insulă şi ca această insulă să fie pustie, căci pentru urmarea discursului trebuie ca materia să fie dată omului fără unealtă, dar şi fără opoziţia celorlalţi oameni : omul (dacă e altul decît colonistul) este deci duşmanul în acelaşi timp al naufragiaţilor şi al discursului ; lui Robinson şi naufragiaţilor lui Jules Verne le e la fel de frică de ceilalţi oameni, de intruşii care ar veni să tulbure cursul demonstraţiei, puritatea discursului : nimic omenesc (dacă nu vine din interiorul grupului) nu trebuie să întunece strălucitoarea cucerire a uneltei (*Insula misterioasă* este însuşi opusul unui roman de anticipaţie ; este un roman al trecutului celui mai îndepărtat, al primelor realizări ale uneltei).

Tema adamică include de asemenea toate semnele Naturii darnice : este ceea ce s-ar putea numi codul edenic (Adam/Eva : curioasă omologie fonetică). Darul edenic îmbracă trei forme : mai întîi natura însăşi a insulei este desăvîrşită, « fertilă, plăcută în înfăţişările ei, variată în roadele ei » (I, 48) ; apoi, ea furnizează totdeauna materialul necesar *la momentul potrivit*: vor ei să pescuiască păsări cu undiţa? *Chiar acolo, alături*, se află liane pentru undiţă, spini pentru cîrlig, viermi pentru momeală ; în sfîrşit, cînd coloniştii transformă această natură, nu simt nici o oboseală sau, cel puţin, această oboseală este *înlăturată* prin discurs : este a treia formă a darului edenic : discursul, atotputernic, se identifică cu Natura copleşitoare, el uşurează, euforizează, reduce timpul, oboseala, dificultăţile ; tăierea unui copac uriaş, realizată aproape fără unelte, este « lichidată » într-o frază ; ar trebui (în cursul unei analize ulterioare) să insistăm asupra stării de graţie pe care discursul vernian

https://biblioteca-digitala.ro

o revarsă asupra oricărei lucrări ; căci, pe de o parte, este tocmai opusul a ceea ce se petrece la Defoe: în *Robinson Crusoe* munca este nu numai epuizantă (un cuvînt ar fi atunci deajuns pentru a o spune), dar și definită în istovirea ei prin socotirea îngreuiată a zilelor și a săptămînilor necesare pentru a săvîrși (singur) cea mai neînsemnată transformare: cît timp, cîte mișcări pentru a deplasa singur, cîte puțin în fiecare zi, o pirogă grea ! discursul are aici funcția de a înfățișa munca pe îndelete, de a-i restitui valoarea-timp (care reprezintă însăși alienarea ei) ; și pe de altă parte se vede limpede atotputernicia, totodată diegetică și ideologică, a necesității discursului: eufemismul vernian îngăduie discursului să avanseze rapid, în apropierea naturii, din problemă în problemă și nu din dificultate în dificultate; el transcrie în același timp o promovare a cunoștințelor și o cenzură a muncii: este într-adevăr idiolectul « inginerului » (Cyrus Smith), al tehnocratului, stăpîn al cunoașterii, poet al muncii transformatoare chiar în clipa în care, încredințînd-o altora, o escamotează ; prin elipsele sale, prin survolurile sale euforice, discursul vernian trimite timpul, osteneala, într-un cuvînt truda, în neantul nenumitului: munca fuge, se scurge, se pierde în interstițiile frazei.

Un alt sub-cod al temei adamice: cel al colonizării. Acest cuvînt este el însuși ambiguu (colonie de vacanță, de insecte, penitenciară, colonialism) ; aici chiar naufragiații sînt coloniști, dar ei nu colonizează decît o insulă pustie, o natură virgină: orice necesitate socială este pudic înlăturată din această epură în care este vorba de a transforma solul fără medierea niciunei sclavii: cultivatori, dar nu colonizatori. În inventarul codurilor, va fi totuși interesant să notăm că raportul inter-uman, oricît de discret și de convențional ar fi, se situează, chiar dacă pe departe, într-un ansamblu de probleme colonial ; între coloniști, munca (și asta chiar dacă toți dau o mînă de ajutor) este împărțită ierarhic (șeful și tehnocratul: Cyrus ; vînătorul: Spilett ; moștenitorul: Herbert ; lucrătorul specializat: Pencroff ; servitorul: Nab ; ocnașul afectat colonizării necalificate, aceea a turmelor: Ayrton) ; pe deasupra, negrul, Nab, este sclav în esență, nu pentru că ar fi « maltratat » sau chiar « ținut la distanță » (dimpotrivă: cartea este umanitară, egalitară), nici chiar pentru că munca sa este inferioară, dar prin aceea că « natura » sa psihologică este de ordin animal: intuitiv, receptiv, știutor datorită flerului și premoniției, el formează un grup împreună cu cîinele Top: este momentul inferior al scării, începutul piramidei în vîrful căreia tronează Inginerul atotputernic ; în sfîrșit, nu trebuie să uităm că orizontul istoric al subiectului este de natură colonială: este Războiul de Secesiune care, alungîndu-i pe naufragiați, determină și face să apară mai tîrziu o nouă colonizare epurată în chip magic (prin virtuțile discursului) de orice alienare (de notat în legătură cu asta că aventura lui Robinson Crusoe are de asemenea la origine o problemă colonială, un trafic de sclavi negri cu care Robinson s-ar îmbogăți transplantîndu-i din Africa pe plantațiile de trestie de zahăr ale Braziliei : mitul insulei pustii se sprijină pe o problemă foarte acută : cum să cultivi fără sclavi ?) ; și cînd coloniștii, pierzîndu-și insula, întemeiază în America o nouă colonie, o fac în Iowa, teritoriu din vest, ai cărui locuitori autohtoni, Siușii, sînt la fel de magic « absentați » ca orice indigen de pe Insula misterioasă.

Al doilea cod care trebuie (pentru început) descîlcit este cel al defrișării — descifrării (să profităm de metateză[1]) ; din el vor decurge toate caracteristicile (numeroase) care marchează în același timp o efracție și o dezvăluire a naturii (pentru a o face să *producă*, pentru a o înzestra cu o *rentabilitate*). Acest cod înglobează două subcoduri.

---

[1] În franceză, *défrichement* — *déchiffrement*.

https://biblioteca-digitala.ro

Primul implică o transformare a naturii prin mijloace, dacă se poate spune astfel, naturale: știință, efort, caracter; aici e vorba de *a descoperi* natura, de a găsi căile care duc la exploatarea ei: de unde codul « euristic »; el comportă dintr-odată o simbolistică: aceea a « forajului », a « exploziei », într-un cuvînt, cum am spus, a efracției: natura este o crustă, mineralitatea este substanța ei esențială, căreia îi corespunde funcția, energia endoscopică a inginerului: trebuie « să arunci în aer » pentru « a vedea înăuntru », trebuie să « despici » pentru a elibera bogățiile comprimate: roman plutonian, *Insula misterioasă* face apel la o vie imaginație telurică (vie pentru că ambivalentă): adîncul pămîntului este totodată un adăpost care se cucerește (Granite—House, golful subteran al *Nautilus*-ului) și ascunzișul unei energii distrugătoare (vulcanul). Pe drept cuvînt s-a sugerat (Jean Pommier apropo de secolul XVII) să se cerceteze metaforele caracteristice epocii; fără îndoială că plutonismul vernian este legat de sarcinile tehnice ale secolului industrial: efracția generalizată a pămîntului, a *tellus*-ului, prin folosirea dinamitei, pentru exploatarea minelor, construirea drumurilor, a căilor ferate, săparea temeliilor podurilor: pămîntul se deschide pentru a furniza fierul (substanță vulcanică, produs al focului, cu care Eiffel, mai ales, înlocuiește piatra, substanță ancestrală care se « culege » aproape de suprafața pămîntului) și fierul desăvîrșește străpungerea pămîntului, făcînd cu putință edificarea instrumentelor de comunicație (poduri, șine, gări, viaducte).

Simbolistica (plutoniană) se articulează pe o temă tehnică, aceea a uneltei. Unealta, născută dintr-o gîndire demultiplicatoare (ca și limbajul și schimbul matrimonial, cum au arătat Lévi-Strauss și Jakobson), este ea însăși în esență un agent de demultiplicare: natura (sau Providența) dă grăuntele sau chibritul (regăsite în buzunarul copilului), coloniștii le demultiplică; exemplele acestei demultiplicări sînt numeroase, în *Insula misterioasă*: unealta produce unealta, conform unei puteri care este aceea a numărului: numărul demultiplicator, a cărui virtute generatoare este demontată minuțios de Cyrus, este în același timp o magie (« Există totdeauna modalitatea de a face orice », I,43), o rațiune (numărul combinatoriu este numit tocmai o *rație*: contabilitate și *ratio* se confundă, etimologic și ideologic) și un contra-hazard (datorită acestui număr nu se pornește iar de la zero după fiecare împușcătură, fiecare incendiu sau fiecare seceriș, ca în jocul cunoscut). Codul uneltei se articulează la rîndul lui pe o temă în același timp tehnică (transmutația materiei), magică (metamorfoza) și lingvistică (crearea semnelor), care este aceea a *transformării*. Cu toate că totdeauna științifică, justificată potrivit termenilor codului școlar (Fizică, Chimie, Botanică, Lecția lucrurilor), aceasta este totdeauna construită ca o surpriză, și deseori ca o enigmă (provizorie): în ce pot fi transformate focile? Răspuns (întîrziat conform legilor suspansului): în foale de fierărie și în luminări; discursul (și nu numai știința, care nu are decît rolul de a-l cauționa) cere pe de-o parte ca termenii operației, materia originară și obiectul produs, algele și nitroglicerina, să fie situați la cît mai mare distanță unul de altul, și pe de altă parte ca, potrivit însuși principiului bricolajului, orice obiect natural sau dat să fie extras din realitatea sa și abătut către o destinație neașteptată: pînza balonului, multifuncțională în măsura în care este un rebut (al naufragiului), se transformă în rufărie și în aripi de moară. Ne dăm seama în ce măsură acest cod, perpetuă combinare de clasificări noi, neașteptate, se aseamănă cu operația lingvistică: putere a transformatoare de a reuni elemente (cuvinte, materiale) pentru a produce sisteme noi (fraze, obiecte) și amîndouă recurg pentru asta la coduri foarte sigure (limbă,

* In franceză, *raison* înseamnă și « rațiune » și « numărul combinatoriu » . . .

https://biblioteca-digitala.ro

cunoştinţe), ale căror date stereotipice nu împiedică randamentul poetic (şi poietic). Codului transformaţional (în acelaşi timp lingvistic şi demiurgic) i se poate de altfel ataşa un sub-cod, cu caracteristici bogate, cel al numirii. Abia ajunşi în vîrful muntelui care le îngăduie o vedere panoramică a insulei lor, coloniştii se grăbesc să o cartografieze, adică să-i deseneze şi să-i numească formele de relief ; acest prim act de înţelegere intelectuală şi de apropriere este un act de limbaj, ca şi cum toată materia confuză a insulei, obiect al transformărilor viitoare, n-ar parveni la statutul de real operabil decît prin reţeaua limbajului ; de fapt, cartografiindu-şi insula, adică « realul » lor, coloniştii nu fac decît să realizeze însăşi definiţia limbajului ca « hartă » a realităţii.

Descoperirea insulei, am mai spus-o, susţine două coduri, dintre care primul este codul euristic, ansamblul caracteristicilor şi modelelor transformatoare ale naturii. Al doilea, mult mai convenţional din punct de vedere romanesc, este un cod hermeneutic ; din el decurg diferitele enigme (vreo zece), care justifică titlul cărţii *(Insula misterioasă)* şi a căror rezolvare este întîrziată pînă la apelul telefonic final al căpitanului Nemo. Acest cod a fost studiat în legătură cu un alt text şi se poate da asigurarea că termenii formali se regăsesc în *Insula misterioasă* : poziţie, tematizare, formularea enigmei, diferiţi termeni dilatorii (care întîrzie răspunsul), descifrare-dezvăluire. Euristica şi hermeneutica sînt foarte aproape, pentru că, în ambele cazuri, insula constituie obiectul unei dezvăluiri : ca natură, trebuie să i se smulgă bogăţia, ca domeniu al lui Nemo, trebuie descifrat oaspetele ei providenţial ; întregul roman e construit pe un proverb banal : *ajută-te*, munceşte singur pentru a supune natura, *cerul te va ajuta*, Nemo, recunoscînd perfecţiunea ta umană, se va purta faţă de tine ca un Dumnezeu. Aceste două coduri convergente mobilizează două simbolistici diferite (deşi complementare) : efracţia naturii, supunerea, domesticirea, transformarea, exerciţiul ştiinţei (mai mult chiar, cum s-a spus, decît cel al muncii) trimit la un refuz al moştenirii, la o simbolistică a Fiului : acţiunea lui Nemo, la drept vorbind suportată uneori cu impacienţă de Fiul adult (Cyrus), implică o simbolistică a Tatălui (analizată de Marcel Moré, *Le très curieux Jules Verne*, Gallimard, 1960) : ciudat tată totuşi, ciudat Dumnezeu acesta, al cărui nume este Nimeni.

Această primă « descîlcire » va părea mai mult tematică decît formalistă : aceasta este totuşi libertatea metodologică pe care trebuie să ne-o asumăm: nu putem *începe* analiza unui text (pentru că e problema care a fost pusă) fără o primă cercetare semantică (de conţinut), fie tematică, fie simbolistică, fie ideologică. Travaliul care rămîne atunci de făcut (uriaş) constă în a urmări primele coduri, a le repera termenii, a schiţa secvenţele, dar de asemenea a stabili alte coduri, care vin să se profileze în perspectiva celor dintîi. În fond, dacă ne arogăm dreptul de a porni de la o anumită *condensare* a sensului (cum am procedat aici), este pentru că mişcarea analizei, în curgerea ei fără sfîrşit, urmăreşte tocmai să facă să explodeze textul, prima aglomerare de sensuri, prima imagine a conţinuturilor. Miza analizei structurale nu este adevărul textului, ci pluralul său ; efortul nu poate deci consta în a pleca de la forme pentru a observa, a limpezi sau a formula conţinuturi (pentru asta n-ar fi deloc nevoie de o metodă structurală), ci dimpotrivă, în a risipi, a extinde, a demultiplica, a face să explodeze primele conţinuturi sub acţiunea unei ştiinţe formale. Analistul va avea de cîştigat din această mişcare, pentru că ea îi oferă în acelaşi timp mijlocul de a începe analiza pornind de la cîteva coduri familiare, şi dreptul de a părăsi aceste coduri (de a le transforma), înaintînd nu în text (care este totdeauna concomitent, voluminos, stereografic), ci în propra sa muncă.

În româneşte de ION HOBANA

https://biblioteca-digitala.ro

LOUIS-JEAN CALVET

Mic lexic barthian

Lectura textului barthian este adeseori dificilă din pricina unei proliferări de termeni necunoscuţi sau neaşteptaţi în cutare sau cutare folosire. Fenomen caracteristic pentru autor, şi care purcede din două tendinţe: creaţia pur şi simplu şi împrumutul (deturnarea de sens). În ambele cazuri este evidentă o dragoste de creaţie, teoretizată de Barthes mai întîi drept necesitate:

« Conceptul este un element constitutiv al mitului: dacă vreau să descifrez mituri, trebuie să le pot numi conceptele. Dicţionarul îmi oferă cîteva: Bunătate, Caritate, Sănătate, Umanitate etc. Dar prin definiţie, pentru că tocmai dicţionarul e cel care mi le dă, aceste concepte nu sînt istorice. Or, cel mai adesea, am nevoie de concepte efemere, legate de contingenţe limitate: neologismul e atunci inevitabil » (*Mythologies*, p. 218).

Mai apoi, în legătură cu Fourier, Barthes sfîrşeşte prin a se dezvălui încetul cu încetul şi, totodată, prin a-i recunoaşte neologismului un caracter ludic şi erotic (nu e el oare un bastard, un copil nelegitim?).

« Însăşi vorba lui Fourier e senzuală, înaintează în efuziune, în entuziasm, în copleşirea verbală, în lăcomia de cuvînt (neologismul e un act erotic, şi prin aceasta provoacă inevitabil cenzura capetelor pătrate » (*Sade, Fourier, Loyola*, p. 87).

Şi mai departe:

« Inutil să mai insistăm asupra caracterului raţional al acestor deliruri, dat fiind că multe sînt pe cale de a fi realizate în practică (accelerarea istoriei, modificarea climatelor de către cultură şi urbanizare, străpungerea istmelor, transformarea solurilor, convertirea întinderilor deşertice în locuri cultivate, cucerirea astrelor, creşterea longevităţii, dezvoltarea fizică a raselor). *Adunatonul* cel mai nebun (cel mai rezistent) nu e acela care răstoarnă legile « naturii », ci acela care le răstoarnă pe cele ale limbajului. Acele *impossibilia* ale lui Fourier nu pot să fie decît neologismele. E mai uşor să prevezi subversiunea « vremii de afară » decît să imaginezi, precum Fourier, un masculin pentru cuvîntul « zîne » şi să-l scrii pur şi simplu « zîni »: ivirea unei configuraţii grafice insolite din care a căzut feminitatea, iată adevăratul *imposibil:* imposibilul reunit al sexului şi limbajului: în « matroane şi matroni », omenirea vede apărînd într-adevăr un nou *obiect*, monstruos, transgresor » (*id.*, p. 124).

Mai tîrziu, în *Le plaisir du texte*, după ce-şi va fi presărat întreaga operă cu variate neologisme, Barthes îşi comentează ironic mania:

---

* LOUIS-JEAN CALVET, *Roland Barthes, un regard politique sur le signe*, Payot, 1973

https://biblioteca-digitala.ro

« Dacă am fi amatori de neologisme, am putea defini teoria textului drept o *hyphologie* (*hyphos*, o țesătură și pînză de păianjen) » (*Le plaisir du texte*, p. 101). În realitate, cărțile lui Barthes sînt smălțuite cu aceste fructe ale plăcerii lingvistice. Că e vorba de împrumutul deviat de la sensul original (*shifter*, împrumutat de la Jakobson, *citar*, luat din vocabularul tauromachiei), de reluarea de cuvinte pierdute sau căzute în desuetudine (*doxa*) sau pur și simplu de creație (*logothet*), practica este, desigur, savuroasă, dar constituie uneori un obstacol pentru lectură (cel puțin pentru o anumită lectură, căci una din plăcerile de a-l citi pe Barthes ține poate de această rezistență a discursului, datorată neologismelor). Iată de ce vom da aici un mic lexic cu termenii barthieni cei mai caracteristici. Presupunînd că cititorul are deja o oarecare cultură lingvistică, am exclus termenii folosiți în același sens ca la alții, pentru a nu păstra decît împrumuturile întovărășite de o deturnare de sens și purele neologisme.

Anaforic

1. În general, e numit *anaforic* segmentul de discurs care nu capătă sens decît prin referire la un alt segment: e cazul pronumelor personale și demonstrative.

2. In *Système de la mode*, termenul desemnează elementele care trimit nu la un alt segment al discursului, ci la un alt discurs: este vorba de trecerea de la veșmîntul scris la veșmîntul-imagine ce îi e asociat.

De exemplu: *acest* taior, rochia, bluza etc.

Arthrologie (*Eléments de sémiologie*)

Arbitrariul semnului, așa cum decurge el din concepția saussuriană asupra limbii, face ca orice limbă să fie înainte de toate un fapt de decupaj, de articulare. Acest caracter este bineînțeles aplicabil oricărui sistem de semne, oricărui sistem semiologic, ceea ce îl face pe Barthes să imagineze o știință viitoare, arthrologia sau știința împărțirilor (gr. *arthron*, « articulație »).

Ceea-ce-se-înțelege-de-la-sine (*Mythologies*, *Critique et vérité*).

Caracteristică ideologiei este încercarea permanentă de a face să treacă drept « natural » ceea ce e profund « cultural » sau « istoric », iar această mască pe care natura invocată o oferă istoriei se traduce printr-o aparență de evidență, de ceea-ce-se-înțelege-de-la-sine.

« Am vrut să surprind în expunerea decorativă a ceea-ce-se-înțelege-de-la-sine abuzul ideologic care, după părerea mea, se găsește ascuns în el » (*Mythologies*, p. 7). Ceea ce Barthes numește aici, și care e ținta întreprinderii sale, este, deci, locul distorsiunii ideologice.

Termenul e reluat în *Critique et vérité* (p. 15) drept sinonim al lui *veridic* și va rămîne mereu prezent în opera sa, implicit sau explicit, pînă în *Le plaisir du texte*, unde un concept asemănător e botezat *doxa*.

Cod

1. Termenul apare în *Eléments de sémiologie*, în accepția comună, opus adică termenului de *mesaj*. Pe urmele lui Martinet, cuplul *cod / mesaj* este asimilat în acest text cuplului *limbă / limbaj*.

2. În restul literaturii barthiene, termenul desemnează cel mai adesea sisteme ce coexistă cu altele. Astfel, în *Système de la mode*, autorul deosebește *codul real*

https://biblioteca-digitala.ro

(veşmîntul), *codul vorbit* (sistemul terminologic) etc. De asemenea, în *S/Z*, cinci coduri sînt propuse, înlănţuindu-se şi constituind pluralul textului lui Balzac.

3. În *Sade, Fourier, Loyola* apare totuşi un cod care nu coexistă cu celelalte: *codul erotic* sadian.

Vezi *sistem*.

Deictic

1. În terminologia tradiţională, este numit deictic orice termen care trimite la situaţia în care enunţul este emis (loc, timp, persoană...).

2. In *Système de la mode*, termenul deictic serveşte metaforic pentru a explicita statutul variabilei de mărime (pp. 143—144).

3. In *L'empire des signes*, metafora e şi mai îndrăzneaţă: beţişoarele cu care se mănîncă în Japonia au o « funcţie deictică » (p. 27).

Doxa

Termenul e reluat în sensul etimologic (gr. *doxa* = opinie curentă): « Fiecare limbaj luptă pentru hegemonie şi dacă are puterea de partea lui se întinde peste tot în curentul şi cotidianul vieţii sociale, devine *doxa*, natură » (p. 47).

Termenul desemnează în realitate o veche ţintă a operei lui Barthes: sensul comun, falsele evidenţe, adică măştile ideologiei.

Vezi *ceea-ce-se-înţelege-de-la-sine, veridic.*

Scriitura

1. Între limbă şi stil, două dimensiuni în raport cu care scriitorul nu dispune de nici o alegere, *scriitura* este locul libertăţii. Şi, deci, în acelaşi timp, locul unei angajări: « scriitura este un act de solidaritate istorică » (*Degré zéro de l'écriture*, p. 117).

2. In *Eléments de sémiologie*, Barthes, referindu-se la *Degré zéro* propune ca scriitura să fie considerată drept un idiolect: « Idiolectul ar corespunde atunci oarecum cu ceea ce am încercat să descriem în altă parte sub numele de *scriitură* » (p. 93).

Funcţie-semn (*Eléments de sémiologie*)

Semiologia studiază cel mai adesea mulţimi de obiecte utilitare care, în afară de uz propriu, sînt luate ca semne (semne al uzului lor, mai întîi, apoi semne a altceva). Barthes botează *funcţii-semne* aceste obiecte « derivate de către societate în scopuri de semnificaţie » (p. 113). Îmbrăcămintea, mîncarea, mobilierul sînt exemple de funcţii-semne: folosesc la ceva (îmbracă, hrănesc etc.), dar pe deasupra mai şi semnifică. Înţelegem atunci că o întreprindere ca *Système de la mode* consistă în studierea unui sistem de funcţii-semne.

Gnomic (*S/Z*)

Codul gnomic exprimă sub forma unui proverb un element al sensului comun, o « înţelepciune ». Este « vocea ştiinţei », dar poate şi iruperea în literatură a lui ceea-ce-se-înţelege-de-la-sine.

Vezi *hermeneutic, proairetic.*

https://biblioteca-digitala.ro

Hermeneutic *(S/Z)*

Codul hermeneutic e constituit de suita de unităţi care pun o enigmă şi contribuie la soluționarea ei: e deci « vocea adevărului ».

Vezi *gnomic, proairetic.*

Limba

1. În *Le degré zéro de l'écriture*, termenul are grosso modo sensul de normă, aşa cum o înţeleg în general lingviştii: « Un corp de prescripţii şi de habitudini, comun tuturor scriitorilor unei epoci » (p. 13).

2. În *Mythologies*, după cîteva ezitări terminologice, limba e definită prin opoziţie cu *mitul* drept limbă de denotaţie (mitul e o limbă de conotaţie. Cf. *Mythologies*, p. 222).

3. În *Eléments de sémiologie*, *limba* este luată în sens saussurian în opoziție cu discursul: « Limba e deci, dacă vreți, limbajul mai puțin discursul » (p. 85).

Lexie

Lexia este unitatea de « lectură », fruct al decupării textului în segmente minimale. E suportul semnificaţiilor, al împletirii, adică, a celor cinci coduri ce asigură pluralul textului. Pentru aceste coduri, vezi *hermeneutic, gnomic, proairetic.*

Lizibil *(S/Z)*

Mulţimea textelor, în prealabil împărţite după categorii privind scriptorul (scriitor sau literator), e în *S/Z* împărţită după modul de consumare pe care fiecare text îl implică. E deci *scriptibil* orice text ce poate fi rescris, adică orice text care face din cititor un producător de text. E numit *lizibil* ceea ce poate fi citit, dar nu şi *rescris* (*S/Z*, p. 10).

Logotehnica

Originea unui sistem de semne, localizarea locului de unde e emis, a fost întotdeauna în centrul preocupărilor lui Barthes. Acesta distribuie sistemele în două mari mulţimi:

— sistemele în care limbă şi discurs se autodetermină, adică în care limba este în parte determinată de masa vorbitoare (e cazul limbajului uman articulat).

— sistemele elaborate de grupuri de decizie care fixează limba, logo-tehnicile (exemplu: moda).

« E vorba în rezumat de limbaje fabricate, de logo-tehnici; vorbitorul li se supune, extrage din ele mesaje . . ., dar nu participă la elaborarea lor» *(Eléments de sémiologie*, p. 103).

Logothet *(Sade, Fourier, Loyola)*

« Cartea logotheților, a întemeietorilor de limbi» îi cuprinde pe cei trei autori precizați în titlu, dar la fel stau lucrurile și cu Balzac *(S/Z)*, cu Michelet, Racine:

https://biblioteca-digitala.ro

scriitorul lui Barthes e întotdeauna acela care creează o limbă, un logothet, dar care permite de asemenea, în intimitatea acestei limbi, o coexistenţă între emetor (scriitor) şi receptor (cititor): aceasta este forma de comunicare ce va deveni mai tîrziu plăcerea textului.

Vezi *lizibil*.

Mushotoku *(Plaisir du texte)*

Termen din budismul zen pe care Barthes îl reia pentru a califica statutul scriitorului: « El însuşi e în afara schimbului, scufundat în non-profit, *mushotoku*» (p. 57).

Proairetic *(S/Z)*

Termen împrumutat de la Aristotel, cu sensul aici de « cod al acţiunilor»: ceea ce are loc în text. Este, tot în terminologie barthiană, « vocea empiriei».

Vezi *gnomic*, *hermeneutic*.

Stil *(Degré zéro de l'écriture)*

Stilul e partea personală a scriitorului: « Imagini, un debit, un lexic se nasc din corpul şi din trecutul scriitorului şi devin încetul cu încetul înseşi automatismele artei sale» (p. 14). E un fel de a spune că, precum limba (norma), stilul nu e ales: e un lucru impus.

Vezi *scriitură*, *limbă*.

Sistem

1. În *Eléments de sémiologie*, termenul de *sistem* are sensul strict de *paradigmă* (peste tot se opune *sintagmei)*, adică totalităţii de elemente comutabile într-un punct dat al unei sintagme, accepţie care nu e curentă nici în lingvistică, şi nici în terminologia saussuriană, şi-aşa ezitantă.

2. Paralel, Barthes are tendinţa de a lua termenul cu sensul de *cod*. În *Système de la mode* cei doi termeni chiar alternează: *sistemul terminologic* echivalează cu *codul vestimentar scris* (pp. 46—47).

Teatralitate

Definită în *Essais critiques*, în legătură cu teatrul lui Baudelaire, drept « teatrul minus textul» (p. 41).

Mai mult decît sensul termenului, ceea ce ne reţine aici atenţia este modul în care a fost creat. Teoretizată în *Mythologies*, această regulă proporţională funcţionează pe următorul model:

$$\frac{\text{latin}}{\text{latinitate}} = \frac{\text{basc}}{\times} \text{ de unde } \times = \text{bascuitate,}$$

şi permitea atunci crearea lui sinitate (p. 228).

https://biblioteca-digitala.ro

Procedeul va fi mai tîrziu unul din modurile sugerate de formare de neologisme, procedeu ce are și avantajul de a fi mai clar decît întoarcerea la izvoarele grecești. Cf. de exemplu: *naturalitate*, *budeitate (Empire des signes)*, *selenitate*, *reflexivitate (S/Z)* etc.

Topica

Barthes ezită între cele două sensuri posibile ale termenului: cel filosofic, (argument general ce se aplică tuturor cazurilor asemănătoare) în *Sade, Fourier, Loyola*, și cel strict etimologic (legat de un loc) în *Le plaisir du texte*.

— « Formă preexistentă oricărei invenții, topica e o grilă, o tablatură de căsuțe printre care plimbi subiectul de tratat » (*Sade, Fourier, Loyola*, p. 63).

— « O nemiloasă topică reglementează viața limbajului; limbajul vine întotdeauna de undeva, e *topos* războinic» (*Plaisir du texte*, p. 47).

Veridic *(Critique et vérité)*

Termenul, invocat în legătură cu critica, denotează sensul comun, acest aparat natural pe care ideologia îl conferă culturalului: « Aristotel a stabilit tehnica discursului prefăcut asupra existenței unui oarecare *veridic*, depus în spiritul oamenilor de către tradiție, înțelepți, majoritate, opinia curentă etc. Veridic este ceea ce, într-o operă sau un discurs, nu contrazice nici una din aceste autorități» (p. 14).

Vedem că sîntem tot în centrul unei problematici care practic definește întregul demers al lui Barthes: căutarea falselor evidențe.

Vezi *ceea-ce-se-înțelege-de-la-sine*, *doxa*.

https://biblioteca-digitala.ro

LOUIS-JEAN CALVET

O abordare politică a semnului

De ce să consacri azi un text, fie el oricît de scurt și de cursiv, semiologiei lui Roland Barthes, sau măcar acelei căutări a unei semiologii care îi este succesiune de opere? Nu-i așteaptă oare sarcini mai urgente pe cei ce se vor totodată « oameni de știință » și « militanți », pe cei pentru care nu poate să existe ruptură între cercetare sau învățămînt, pe de o parte, și practica politică, pe de alta ? Pe scurt, ce poate avea comun semiologia lui Roland Barthes cu lupta de clasă ? Sînt întrebări pe care cititorul poate că nu și le pune (și e dreptul său strict), dar pe care, punîndu-și-le, autorul își va permite să le dezvolte aici.*

Am insistat îndeajuns în primul capitol asupra aspectului aproape necesarmente compromis al științelor umane ca să mai fie nevoie să mai revenim. Pe scurt, nu e foarte ușor să știi la ce nivel al elaborării teoretice intervin determinațiile ideologice. Și de-altfel, ce este această ideologie despre care am tot vorbit, cam vag, în paginile precedente și despre care voi mai vorbi în ceea ce urmează ? Pentru a ne menține în limitele simplității, am putea încerca să o definim drept viziunea subiectivă pe care o are o comunitate despre situația sa obiectivă. Sau, ca să ne referim la izvoarele « serioase », putem lua acest pasaj din Louis Althusser: « E suficient să știm în mod foarte schematic că o ideologie este un sistem (ce își are logica și rigurozitatea proprie) de reprezentări (imagini, mituri, idei sau concepte, în funcție de caz), înzestrat cu o existență și un rol istoric în cadrul unei societăți » [1]*. Ce e mai important aici e că aceste reprezentări sînt, pentru Althusser, « obiecte culturale percepute-acceptate-impuse »* [2] *ceea ce vrea să spună că ele acoperă exact acel « ceea-ce-se-înțelege-de-la-sine », pe care Barthes l-a desemnat atît de des drept obiectul arțagului și disecțiilor sale. Dar aceste evidențe (nici măcar atunci cînd ne sînt arătate cu degetul: false evidențe) nu ne sînt date. Ne dăm destul de bine seama cum Malherbe și Vaugelas puteau conforta puterea regală prin însăși teoriile lor « gramaticale »; vedem cu ușurință că enciclopediștii, aceste « lumini » ale Europei, pregăteau, prin introducerea distincției dintre* limbă *și* jargon, *rasismul și, într-o oarecare măsură, colonialismul; vedem chiar cum lingvistica aproape contemporană cu noi a teoretizat și validat raporturile și constrîngerile prin promulgarea falselor cupluri teoretice ca* limbă-dialect [3]*. Iar această sumă de conformități dintre reprezentarea ideologică și teoria limbii trebuie să ne facă să gîndim că la fel stau lucrurile și astăzi: de ce, în numele cărei imunități, lingvistica noastră ar putea ea scăpa determinărilor ideologice ? Însă percepînd, acceptînd, suportînd noi înșine aceste reprezentări, ne este greu să le desemnăm în mod clar ca ideologice. Opoziția curentă dintre* știință *și* ideologie *ar putea totuși să ne ofere un anumit confort. Dacă « rolul ideologiei,*

* Louis-Jean Calvet, Un regard politique sur le signe, chap. 9.
[1] Louis Althusser, *Pour Marx*, p. 238.
[2] Louis Althusser, p. 240.
[3] Asupra acestor probleme, vezi Louis-Jean Calvet, *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie*, sub tipar.

https://biblioteca-digitala.ro

spre deosebire de știință, este tocmai de a disimula contradicțiile reale, de a reconstitui, pe planul imaginarului, un discurs relativ coerent care să servească drept orizont « trăirii » agenților, prin modelarea reprezentărilor acestora pe raporturile reale și prin inserarea lor în unitatea raporturilor unei formațiuni [1]*, știința (știința lingvistică de pildă) nu arată ea oare contradicțiile reale, nu evacuează ea oare imaginarul în favoarea realului ? Plăcută somnolență care ne face să credem (și de altfel nici nu dorim altceva) că știința noastră (lingvistică) ar putea dezvolta un discurs scutit de orice compromis ideologic . . .*

Acesta este primul punct asupra căruia aportul lui Barthes este din plin pozitiv: începînd cu Le degré zéro de l'écriture, *el insistă asupra dualității oricărui fenomen lingvistic ori semiologic, simultan denotație și conotație, spus și nespus. Grija manifestată în această primă carte de a nu separa discursul de localizarea lui politică, actul de a scrie de alegerea politică, era deja un fel de a contesta presupozițiile lingvisticii contemporane. Cîteva indicații în restul operei (în legătură cu Brecht ori cu Balzac) arată o aceeași preocupare: care este legătura dintre marxism și semantică ? Iar în textul său cel mai recent,* Le plaisir du texte, *sugerează, în trecere parcă, în paranteză, cîteva direcții de lucru: « Ar fi bine să ne imaginăm o nouă știință lingvistică; ea ar studia nu originea cuvintelor, sau etimologia, nici măcar difuzarea lor, sau lexicologia, ci progresele solidificării, ale concretizării lor de-a lungul discursului istoric; știință ce ar fi fără îndoială subversivă, subliniind ceva mai mult chiar decît originea istorică a adevărului: natura sa teroristă, lingvistică»* [2]*. Și poate că pentru lingvistică (pentru științele umane) nici nu există posibilitatea de a alege între compromis și subversiune, într-atît e de adevărat că aceste științe cu vocație socială și care refuză să-și ofere mijloacele unei analize sociale a obiectului lor, nu pot decît să oculteze în el ancorarea socilă care îl întemeiază.*

---

[1] Nicos Hadjinicolau, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Maspéro, p. 17.
[2] *Le plaisir du texte*, p. 69.

Despre CALVET și politica semnului

Falsă întrebare (ca și cele care urmează) și a cărei prezență aici e motivată de economia textului, capitol final al cărții unui lingvist care înțelege să se angajeze nu numai ca persoană fizică și politică, ci, totodată, (și poate tot atît de eficace, pentru că într-o sferă « a sa ») ca cercetător, ca subiect adică al unei practici științifice, și aceasta prin dezvăluirea presupozițiilor teoriilor (dominante) despre limbă (*Lingvistică și colonialism, mic tratat de glotofagie* este grăitor în acest sens); al unei cărți deci, care, departe de a fi o simplă prezentare și explicitare a discursului barthesian, este de fapt, și de la un cap la altul, o interesată interogație asupra statutului socio-politic al semnului în general; interesată, pentru că stabilirea lui nu e pentru Calvet un scop în sine, ci caută să vadă în ce măsură semnele pe care individul le moștenește, gata structurate, de la societate pot fi întoarse împotriva acesteia. Întregul eseu fiind, așadar, centrat pe această problematică, suita de interogații ce inaugurează aceste pagini e menită să evite redundanța, dar nu ne scutește nicidecum — ba chiar ne obligă — să căutăm aici, în pragul lor, un răspuns.

Privite cu atenție, întrebările acestea mai lasă să se întrevadă și altele. Mai întîi: de ce tocmai Barthes este obiectul unei asemenea abordări? Să fie vorba de un gust personal? Nu, de vreme ce îi sînt consacrate deja trei cărți. Sau: celorlalți semiologi

https://biblioteca-digitala.ro

Această solidificare a limbajului, această încremenire, a fost luată de la Barthes de către Herbert Marcuse, în unul din capitolele Omului unidimensional. *Încercînd să definească ceea ce el numește « universul discursului închis », Marcuse, care pare a nu fi citit din Barthes în acel moment decît* Le degré zéro de l'écriture *(cel puțin el nu citează decît atît), va regăsi, în mod curios, notații care apar în* Mythologies *sau în* Essais critiques.

« A unifica termeni opuși așa cum face stilul comercial și politic, iată unul din numeroasele mijloace folosite de discurs și comunicare pentru a se face impermeabile la exprimarea protestului și a refuzului ».

Cum să nu vezi aici o direcție de lucru similară cu aceea a lui Barthes, cu aceea care se manifestă, de pildă, în Mythologies *(« critica nici-nici » « gramatica africană », etc.) ? Iar dacă Marcuse insistă atît asupra limbajului, dacă se întoarce la el, din obligație parcă, în* Către eliberare *(« Unul dintre cele mai importante drepturi ale suveranului este de a stabili pentru fiecare cuvînt definiția ce îi va fi aplicată »), dacă se simte atras (pe nedrept uneori) de o anumită concepție orwelliană a raporturilor dintre limbă și puterea de stat, aceasta se întîmplă pentru că vede în comunicare un loc de rezistență, de solidificare a ideologiei, pe scurt, pentru că se găsește pe aproape aceleași poziții intuitive ca Roland Barthes. Jean-Paul Sartre a avut și el uneori intuiții asemănătoare. De exemplu în prefața pe care o scria pentru* Damnații pămîntului, *de Frantz Fanon: « Nu prea de mult, pămîntul număra două miliarde de locuitori, adică cinci sute de milioane de oameni și un miliard cinci sute de milioane de indigeni ». În toate aceste cazuri limba este pusă sub acuzare, explicit la Marcuse, implicit la Sartre, acesta din urmă întreprinzînd o critică a discursului și nu ceea ce se face îndeobște: o (iluzorie) critică prin discurs. Meritul lui Barthes, care nu i-a influențat sensibil pe toți acești*

[1] Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Minuit, p. 115.
[2] Jean-Paul Sartre, in F. Fanon, *Les Damnés de la terre*, Maspéro, p. 9.

nefiindu-le dedicată niciuna, o fi el Semioticianul prin excelență? Să ne fie îngăduit să nu o credem, dat fiind că multe autorități în materie (Mounin, Molino, Prieto etc.) îl *exclud* pur și simplu din cîmpul semiotic. Răspunsul pare să fie următorul: dintre toți, Barthes e singurul (sau aproape) care să se angajeze prin însuși discursul său; el este printre foarte puținii care să ia semnul împreună cu contextul, cu situația concretă a enunțării sale și cu partenerii acestui schimb verbal, întrebîndu-se care sînt intențiile și reprezentările care generează și sînt generate de emitere (Barthes își autocomenta, în 1971, întreaga întreprindere drept o încercare de marxizare a angajării sartriene). Dacă semnul vine de undeva, dacă e întotdeauna topos războinic, cum spune Barthes, a te întreba de unde vine propriul lui discurs și cu cine se războiește el — așa cum face Calvet — e o atitudine înțeleaptă.

Dar nu înseamnă oare să dăm un răspuns puțin cam pripit? adevărat în esență, dar capabil să sugereze că interesul (politic) suscitat de textele sale ar fi alimentat și de un anume gust romantic pentru excentric, pentru excentricitatea lor prin raport cu discursul semiotic ortodox? Căci apare întrebarea: de ce un asemenea tratament nu i-a fost aplicat mai devreme, știut fiind că poziția (intervenția) lui a fost mereu aceeași, de la bun început?

Ca să fim drepți, încercări au mai fost, dar s-au împiedicat toate de un anume prag epistemologic. Altfel stau însă lucrurile cu Calvet; dacă pînă acum problema era: ce impact cu ideologicul și politicul produce Barthes *prin* discursul său, acum

https://biblioteca-digitala.ro

autori, dar care aparține aceluiași curent, este de a fi deschis calea unei puneri sub acuzație a lingvisticii care masca acest caracter distorsionant al limbajului.

Și în această privință Le plaisir du texte *oferă pasaje sugestive. Sub aparențele unei cărți diseminate, al cărei scop n-ar fi decît apărarea hedonismului (și aceasta este în general lectura propusă de critică; vezi de exemplu recenzia lui B. Poirot-Delpech în numărul din 15 februarie 1973 al ziarului* Le Monde: Micul kamasutra al lui Roland Barthes), *eseul acesta constituie, dimpotrivă, o reflexie organizată, îndeosebi asupra locurilor limbajului. Limba, pe de o parte, vine totdeauna de* undeva, *e definită de pildă de raportul ei cu puterea, precum acest limbaj* encratic *care se dezvoltă și se îngrașă în umbra puterii instaurate, precum contrariile sale, pe care le-am putea numi* ancratice. *Iar aceste diverse limbaje a căror primă caracteristică este, deci, aspectul profund topic se află într-un război continuu, fiecare luptînd pentru hegemonia pe care unul dintre ele o posedă efectiv. În cîteva tușe, înainte de a o lua spre o altă idee, o altă indicație, sau o altă intenție, Barthes sugerează, deci, o viziune lingvistică a conflictelor sociale (căci, desigur, războiul acesta nu poate fi decît lupta în care intră grupurile sociale care vorbesc aceste limbi), un mod de a urmări conflictele sociale în amprenta lor lingvistică.*

Încă o dată, această caracteristică topică a limbajului nu e luată în considerație nici de lingviștii pe care îi cunoaștem (oricare le-ar fi, dealtfel, alegerea fundamentală și postulatele), nici de pseudo-socio-lingvistica pe care au generat-o. Această dimensiune ar putea fi explicată doar de « sociologia limbajelor », inaugurată de Jean-Pierre Faye, și care permite o semantică a istoriei capabilă să studieze simultan modul în care istoria, povestindu-se (fiind povestită), se face, și felul cum, în cîmpul discursurilor, pot fi urmărite opozițiile de grup sau de clasă care sînt la însăși baza Istoriei [1].

[1] Vezi Jean-Pierre Faye, *Langages totalitaires* și *Théorie du récit*, Hermann, 1972.

ea își vede schimbată o prepoziție: ce impact se produce *în* discursul lui Barthes. infantil la prima vedere, dar de fapt e pusă în joc prea (prost, de către unii) cunoscuta relație dintre interior și exterior: grație ei, exterioritatea socio-politică intră în limbaj, în însăși structura lui. Altfel spus: socio-politicul nu se mai află numai acolo unde îl credeam, ci și aici, în limbajul nostru cel de toate zilele; și nu ca un decalc pur și simplu, ci cu o întreagă serie de trăsături specifice care îi conferă o consistență proprie. Ca să treacă acest prag, Calvet nu a fost singur, și nici că s-ar fi putut, căci era nevoie de o întreagă conjunctură epistemologică favorabilă. Mai întîi era nevoie ca dimensiunea pragmatică a semnului să intre în atenția semioticienilor; și a intrat, grație în special filosofilor limbajului (Wittgenstein, Austin). Iar pentru ca această pragmatică să fie pertinentă (pentru a înceta să mai fie o simplă tipologie ideală a situațiilor de discurs, sau, în cel mai fericit caz, o deontologie despre care nu se poate ști dacă acoperă sau nu o situație lingvistică reală), se impunea apelul la o teorie forte a praxisului uman. În Franța, s-a recurs la marxismul (citit prin grilă structuralistă) din *Pentru Marx* și *A citi Capitalul;* apel fructuos pentru că, dacă o formațiune socială poate fi descrisă ca un sistem de sub-sisteme, dintre care fiecare se bucură de un statut al său, specific, cu o legitate proprie, dar care e, totodată și în ultimă instanță, controlat (și integrat totalității, într-o anumită ierarhie) de o dominantă (cea economică), atunci și limbajul e un astfel de sub-sistem, iar a descrie

https://biblioteca-digitala.ro

Există deci, pe de o parte, un efect al narațiunii asupra acțiunii și, pe de alta, o emergență, în limbaj, a marilor mişcări sociale şi a conflictelor de clasă: « Narațiunea este deci această funcție fundamentală și parcă primitivă a limbajului care, susținută de baza materială a societăților, nu numai că intră în contact cu istoria, dar chiar o zămislește efectiv ».[1] *Desigur, această sociologie lingvistică nu a descris pînă acum decît geneza limbajului totalitar fascist și, pentru a o face, nu și-a creat încă un instrument euristic specific și reinvestibil: cel mult direcții de lucru. Dar putem deja vedea o prelungire a căutării barthiene asupra semnului politic, o depășire care îi restituie limbajului aspectul operator, tranzitiv. Jean-Pierre Faye nici nu este poate pe deplin conștient, atunci cînd încearcă să se debaraseze de o « anumită ideologie pseudo-structuralistă care a fost la modă în Franța »,*[2] *însă aspectul înnoitor al tezei sale nu este străin de problematica pusă de Barthes de mai bine de douăzeci de ani încoace și care, în filigran, îi urmărește întreaga operă ca un fir (roșu) călăuzitor.*

Scopul lui Barthes este totuși mai amplu: e vorba la el de semn în general și nu numai de semnul lingvistic; de universul semiologic, adică de mediul cotidian, de cultura noastră în măsura în care ea se transmite, obiect și totodată instrument al comunicării. Însă semiologia definită de acest cîmp de intervenție se găsește fără încetare între recuperare și subversiune.

Recuperare ? Discursul asupra semnelor riscă mereu să fie refolosit de emițătorii înșiși, de grupurile de presiune care asistă la nașterea logo-tehnicilor, *limbaje rupte de orice discurs, pe care practica socială nu le atinge, în care mesajul nu se răsfrînge niciodată asupra codului. Într-adevăr, de la anunțurile publicitare pînă la campaniile electorale, de la vînzarea conservelor de mazăre pînă la cea a deputaților, « logotheții » (sau, dacă preferați, semiotheții) folosesc cu voioșie ceea ce cred ei că pot sustrage semiolo-*

[1] Jean-Pierre Faye, *Théorie du récit* p. 107.
[2] Interviu de J.P. Faye in *Politique Hebdo* No. 71.

relațiile dintre utilizatori și semne, înseamnă să analizezi, concret, într-o situație concretă de enunțare, determinarea istorică a proceselor de semnificare. Recurgînd la teoria formațiunilor sociale și a ideologiilor, pragmatica semiotică se vedea în posesia unui instrument cu care putea distribui just rolurile lingvistice, în funcție de rolurile pe care o anumită ordine economică le sugerează; iar între diferiții subiecți lingvistici ea constata că există relații analoge celor întreținute de participanții la producția materială.

Doar prin deschiderea acestui nou cîmp teoretic poate fi înțeleasă poziția lui Calvet, și aportul său. Și chiar apariția obiectului (Barhes-privit-realmente-politic), într-atît e de adevărat că metoda își creează obiectul, adică face perceptibilă o relație care, altfel, rămîne ascunsă de ecranul unor alte reprezentări teoretice. În această perspectivă Barthes apare drept un logothet, un întemeietor de limbaje care scapă de sub controlul tehnicienilor limbajului puterii; prin aceasta el este un subversiv, cum ne spune Calvet. Dar tot el ne spune — și e bine că o face — că, totuși, subversiunea aceasta nu e revoluție propriu zisă, căci nu poate să existe revoluție *semiologică*, altfel spus, o revoluție al cărei loc și focar ar fi limbajul. Dar acestea sînt lucruri pe care cititorul le cunoaște prea bine ca să mai aibă rost să insistăm; e momentul să ne reluăm lectura.

RADU TOMA

https://biblioteca-digitala.ro

giei, în aşa măsură încît auzi mai frecvent, sau aproape mai frecvent, termenul de conotaţie *în studiourile publicitare decît în seminariile de lingvistică. Schemă clasică veţi spune, şi în faţa căreia nu ai replică. Dar de unde ! Căci recuperarea este un fenomen linear, implică o cursă, o urmărire, adică la urma urmei o direcţie comună.* Fugi camarade, bătrîna lume e în spate, *proclama în Mai 68 o inscripţie. Încotro să fugi ? Şi atîta vreme cît « bătrîna lume » ne urmăreşte, nu înseamnă oare că mergem pe un acelaşi drum ? Pe scurt, recuperarea nu-i posibilă, potenţială, previzibilă decît în faţa unei contestaţii (ce o precede logic) care o înfruntă, adică o atacă frontal, şi care îi opune dublul negat, negativul fotografic, contrariul său. Un exemplu de acest fel de a vedea lucrurile îl avem în lucrarea lui Tchakotine*[1]*, care credea că poate înfrînge crucea gamată hitleristă opunîndu-i cele trei săgeţi socialiste. Însemna, desigur, să uiţi că lupta se duce mai mult cu arma în mînă decît cu penelul, dar însemna totodată să te situezi pe acelaşi teren cu adversarul, să-i răspunzi în aceeaşi limbă. Căci contestaţie şi recuperare formează în acest caz un cuplu complementar şi evolutiv: contestaţia şi obiectul său (ceea ce e contestat) se acordă şi îşi răspund. Semiologia trebuie atunci să-şi aleagă un alt punct de impact: nu poate ieşi din cerc (critic şi critica mea e imediat recuperată de către ceea ce critic) decît oferindu-şi o a treia direcţie de atac: nici descripţie, nici opoziţie, ci . . .*

Subversiune, disecţie de pildă: nu să opui semnelor celuilalt propriile semne, ci să le etalezi pe ale lui în plină lumină a zilei, cu maţele afară, arătîndu-le compoziţia. Demersul lui Roland Barthes este de tipul acesta. Vreau să zic că el nu a căzut niciodată în capcana, pe care în zilele noastre o întîlneşti la tot pasul, a ceea ce s-a căzut de acord să fie numit « contracultură », nu şi-a propus niciodată să facă dintr-o « contrasemiologie » un instrument revoluţionar (ipoteză care apare deopotrivă în lucrarea lui Tchakotine deci, într-un roman ca 1984 al lui George Orwell şi chiar într-un film ca Alphaville *de Godard). Pur şi simplu, el semnalează semnele, încearcă să arate sub naturalul afectat culturalul mascat, dezvăluie, demontează mecanisme, te face să vezi. Şi această semiologie (căci trebuie să fie clar că nu există* o *semiologie, ci doar semiologii, la plural), deseori embrionară dar întotdeauna excitantă (caracteristic textului lui Barthes nu este de a fi* scriptibil*?), se înrudeşte cu întreprinderile de destrucţie sau de critică ideologică (am citat cîteva: Marcuse, Sartre, dar mai există şi altele). Spus pe înţelesul tuturor: în faţa limbajului sîntem întotdeauna solicitaţi de doi poli: lupta pe planul semnificaţilor (problemă semantică) şi distrugerea semnificanţilor. În primul caz te opui, în cel de al doilea depui. Or, opoziţia (adică uneori distrugerea sensului) e o capcană:*

« Din acest moment distrugerea artei e condamnată numai formelor paradoxale *(cele care merg, literar, împotriva* doxei*): cele două laturi ale paradigmei sînt lipite una de cealaltă într-un fel pînă la urmă complice: există un acord structural între formele contestante şi cele contestate »* [2].

Şi Barthes continuă: « Dimpotrivă, prin subversiune utilă *înţeleg pe aceea pe care nu o interesează în mod direct distrugerea, ci eschivează paradigma şi caută un* alt *termen: un al treilea termen care să nu fie totuşi unul de sinteză, ci unul excentric, nemaiauzit ». Evident, nu există aici reţetă, vreun « Ce-i ce făcut ? », ci mai curînd un « Ce nu trebuie făcut ? ». Căci această abordare politică a semnelor este înainte de toate, şi nu vrea să fie decît, o excitare a privirii critice. Plăcere a lui Barthes care ne face ca, după ce l-am citit, să nu mai privim chiar în acelaşi fel lumea ce ne înconjoară şi să găsim în ea măcar o funcţie-semn, adică o lume care îşi este propriul semn, şi în care să căutăm apoi o deviere a acestei semnificaţii.*

---

[1] Tchakotine, *Le viol des foules*, Gallimard.
[2] *Le plaisir du texte*, p. 87.

https://biblioteca-digitala.ro

Această lume a semnelor pe care Barthes ne propune să o privim drept o producţie culturală (întregul său demers decurge din această propoziţie) apare poate cu mai multă claritate drept ceea ce este atunci cînd o abordăm prin metoda contrastivă, adică prin compararea-opunerea cu un alt sistem, cu o altă lume de semne. Şi, oarecum, tocmai la un asemenea demers ne invită Barthes în L'Empire des signes. *Desigur, lucrarea păcătuieşte poate printr-un viciu originar: întors cu totul către critica imperiului nostru de semne (şi către imperiul pe care il au semnele asupra noastră) nu riscă el oare să fie prea optimist în descrierea semantică a Japoniei, să minimalizeze influenţa semnului nipon în opoziţie cu al nostru, să inventeze o semiologie fericită acolo unde nu există poate decît un defect de penetraţie? Dar nu aceasta este problema: e mai important să remarcăm că această plimbare prin grădina semnelor japoneze îl trimite neîncetat pe autor către proprille noastre semne: aşa cum într-un sistem un termen nu capătă valoare decît prin opoziţiile pe care le întreţine cu ceilalţi termeni, universul nostru semiologic luat ca ansamblu îşi trage valoarea din opoziţiile pe care le întreţine cu alte universuri. Ceea ce vrea să spună că plimbarea la care Barthes ne îmbie este în aceeaşi măsură o introducere în sistemul nipon, cît şi una în cel francez, în sistemul oriental şi totodată în cel occidental. Desigur, de la planul oraşului Tokyo pînă la cel al casei japoneze-trecînd prin grafem şi bucătărie, Barthes e atras de vid, şi crede că această vacuitate este definitorie pentru semiologia niponă: « Aici, nu poţi* apuca *nimic »* [1]. *Dar mai importante sînt reflecţiile contrastive care duc la redescoperirea faptului fundamental că semnele ce ne-au fost lăsate moştenire de către societate şi părinţi fac şi din noi «părinţi şi proprietari ai unei culturi pe care istoria o transformă în natură »* [2]. *Iată de ce* L'Empire des signes *este după părerea noastră textul barthian cel mai exemplar pentru demersul pe care am încercat să-l sugerăm în cartea de faţă. De la vînătoarea de false evidenţe la afirmarea caracterului topic al oricărui limbaj, de la căutarea culturalului mascat de către pretenţia de natural şi pînă la reflecţia asupra problemei apărării (sau respingerii) semiologice, se construieşte o viziune politică globală a lumii semnelor. Problemă marginală? Nu, căci noi percepem lumea tocmai prin intermediul semnelor, şi percepţia noastră se trezeşte falsificată, orientată, ghidată de ideologia clasei dominante. Să critici lumea sau această ideologie? Încercare deşartă atîta vreme cît vom utiliza întru aceasta semnele a ceea ce tocmai vrem să criticăm. Să-ţi fabrici alte semne? Demers tot atît de deşart, şi din cel puţin două motive: pentru că, aşa cum am văzut, el se expune unei imediate recuperări, dar mai ales pentru că purcede dintr-o eroare fundamentală: Marx a criticat suficient în* Ideologia germană *pe cei care elaborau o contra-frazeologie crezînd că luptă astfel împotriva unei lumi reale cînd de fapt nu atingeau decît umbra, pentru ca să mai cădem şi noi în aceeaşi greşeală. Adevăratele opoziţii sînt altundeva, trebuie să fim convinşi de aceasta, şi nu există revoluţie semiologică. Dar, încă o dată, ar fi tot atît de zadarnic să vrei să emiţi asupra lumii noastre o judecată oarecare fără să-ţi pui în prealabil întrebări în legătură cu semnele ce ne servesc şi pe care sîntem tentaţi să le folosim. Acesta este punctul central al gîndirii barthiene, sau, cel puţin, lecţia pe care o găsim aici şi din care putem trage o învăţătură. Se cuvine aşadar ca, în încheiere, să-i dăm cuvîntul:*

« Aceste fapte şi multe altele ne conving cît e de derizoriu să vrei să conteşti o societate fără să gîndeşti nici o clipă înseşi limitele limbii prin care (raport instrumental) pretindem să o contestăm: înseamnă să vrei să distrugi lupul instalîndu-te confortabil în gura lui »[3].

În româneşte de RADU TOMA

---

[1] L'Empire des signes, p. 150.
[2] *L'Empire des signes* p. 13.
[3] *Id.*, p. 16—17.

https://biblioteca-digitala.ro

INTERIORITATE ŞI LECTURĂ TOTALĂ

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

Lectura lui Michelet

Există, în opera lui Michelet, o realitate critică independentă de idee, de influență sau de imagine; aceasta este tema. După ce se recunoaște o temă a lui Michelet?

Repetiție

În primul rînd, tema este *iterativă*, adică se repetă de-a lungul întregii opere. Să luăm, de pildă, opoziția dintre Guelfi și Ghibelini (adică dintre germanitate și latinitate, dintre legămîntul personal și litera legii) —, o veți regăsi de zece ori în opera lui Michelet, la începuturi ca și în ultima perioadă.

De aci două consecințe: întîi, Michelet trebuie citit ca o polifonie, nu numai cu ochii, dar și cu urechea, cu amintirea; să-ți amintești, cînd întîlnești cuplul Guelf-Ghibelin, că el nu constituie un punct de vedere istoric ci este, prin însăși repetarea menționării lui, expresia unei opțiuni existențiale. Dacă Michelet amintește acest cuplu în momente foarte diferite ale gîndirii lui, ca o temă muzicală sădită în toate părțile unei simfonii, o face pentru că și-a angajat toată răspunderea — nu

[1] *Michelet par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1954. Fragmente.

https://biblioteca-digitala.ro

numai a minții ci și a trupului — în a opune contracția cerebrală a legistului expansiunii cordiale a germanului.

Apoi, trebuie înțeles că tema rezistă Istoriei. Istoria — aceea a timpului său — a putut nuanța ideologia lui Michelet, făcîndu-l să apară într-un loc slujitor al tronului și într-altul anticlerical militant. Dar ea nu a putut să-i schimbe miturile. Din 1830 pînă în 1860, Michelet a putut să-și schimbe părerea despre creștinism: între timp avusese loc conflictul lui cu Iezuiții, răpirea spirituală a doamnei Dumesnil de către duhovnicul ei și o mulțime de alte întîmplări politice sau personale. Dar acestor variațiuni asupra unui punct, de fapt capital, al gîndirii sale, trebuie opusă fixitatea unei teme în aparență măruntă, ca aceea a păpușii în care copilul crede și nu crede: această temă poate fi regăsită în 1837, în 1849 și în 1858.

Caracterul iterativ al temei nu este însă eficace decît pentru că există la Michelet o fixitate verbală a temelor: ele își semnalează întotdeauna prezența prin același cuvînt sau aceiași imagine: fie păpușa, corabia olandeză, spada, principiul, fie un adjectiv (Uscatul, Îndoielnicul, Ciudatul etc.) care deține aceiași putere algebrică ca un autentic epitet de natură. « Uscatul » Ludovic al XV-lea nu implică numai o apreciere morală, ci este totodată semnul unei scîrbe deosebite, cea care se leagă de o substanță discontinuă.

Substanță

Într-adevăr, tema este *substanțială;* ea pune în joc o atitudine a lui Michelet față de anumite însușiri ale materiei: obiectul istoric se poate întotdeauna reduce la dezgustul, atracția sau amețeala pe care le stîrnește. Barbarul, entitate romantică comună, este constituit la Michelet, dintr-o anumită stare a substanței, el, întruchiparea istorică a fluidului și a geneziculul, un element indivizibil și învăluitor. Spre deosebire de acesta, Iezuitul este întotdeauna arătat ca o reprezentare algebrică a mașinii, adică a Uscatului, a unei lipse de coeziune a materiei.

Caracterul substanțial al temei duce la două consecințe: în primul rînd, tema salvează Istoria, îi redă impulsul dinamic. De exemplu, Michelet nu a avut nici o părere politică originală ci doar ideile curente ale micii-burghezii de prin 1840. Dar, cînd ele devin teme, aceste idei comune devin experiențe specifice: anglofobia este sprijinită de repulsia față de pletora sangvină, față de sîngele nemișcat, germanofilia, dimpotrivă, este susținută de gustul delicios al fluenței nesfîrșite, al sîngelui-lapte; mașinismul este discreditat prin oroarea față de Uscat și de Steril; Poporul reprezintă mîntuirea în măsura în care este un ultra-sex, o alianță între idee-virilitate și sentiment-feminitate. Tema micheletiană are astfel două rădăcini: una istorică

https://biblioteca-digitala.ro

şi una existenţială. Iată de ce critica istorică nu ar trebui să se apropie de Michelet fără a-i fi stabilit mai întîi tematica.

Apoi, tema susţine un întreg sistem de valori; nici o temă nu este neutră și toată substanţa lumii se împarte în stări benefice şi stări malefice. Contrar opiniei curente, morala lui Michelet nu este deloc retorică; ea este o morală a trupului; Istoria este judecată de tribunalul cărnii: Binele este decretat în virtutea naturii sale netede, fluide, ritmate, iar Răul, în funcţie de uscăciunea și discontinuitatea sa.

Reducție

Însfîrșit, tema este reductibilă. Barbarul, Copilul, Lacrimile sînt teme ce se pot reduce la alegerea unei călduri umede şi rotunde. Iezuitul, Maşina, Plictisul, Romanul sînt un fel de demultiplicări ale unui element comun: moartea uscată. istoria lui Michelet este astfel acoperită de o reţea de teme, legate între ele prin raporturi de dependenţă şi de reducţiune. Se alcătuieşte o adevărată algebră, căci fiecare temă poate fi prezentată sub o formă eliptică. O lectură a lui Michelet nu este totală decît dacă distingi temele și dacă poţi pune sub fiecare din ele amintirea semnificaţiei sale substanţiale şi a celorlalte teme de care este legată.

Găsind la Michelet ideea de «fantasmagorie», este necesar să amintim că fantasmagoria este legată de două «căi» tematice: aceea a licăririi, a nedeslușitului, a îndoielnicului, a nesănătosului, a tulburelui, a ciudatului, adică a unei stări nestabile a materiei, şi aceea a Jocului, a arbitrarului, a comediei, a farsei italiene, adică a Graţiei, şi a Lumii-Femeie. Numai urmărind pînă la capăt aceste două sisteme implicite de referinţe, se poate înţelege de ce fantasmagoria îl discreditează total pe Napoleon.

Alt exemplu de reţea tematică: Calisten, nepotul lui Aristotel, este răstignit din porunca lui Alexandru. Această frază rămîne de neînţeles dacă nu-ţi aminteşti că Aristotel, decretat filozof al energiei, reprezintă aci tema *acţiunii*, iar Alexandru pe cea a Jocului, a Graţiei şi a emfazei monarhice; ceea ce nu înseamnă altceva decît a opune încă odată Dreptatea virilă şi Graţia feminină.

Nu este deci o exagerare a vorbi de o adevărată hermeneutică a textului lui Michelet. Michelet nu poate fi citit linear; cititorul trebuie să-i restituie textului temeiurile şi reţeaua de teme: expunerea lui Michelet este o adevărată criptogramă şi necesită o cheie, aceasta nefiind decît structura însăşi a operei. Prin urmare, nici o lectură a lui Michelet nu este posibilă dacă nu este totală: trebuie să te situezi cu hotărîre înăuntrul construcţiei.

În românește de MICAELA SLĂVESCU

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

S/Z

I. Evaluarea

Se spune că, tot practicînd asceza, anumiți budiști ajung să vadă o lume întreagă într-un singur bob. Tot cam așa ceva și-ar fi dorit și primii analiști ai povestirii: să vadă toate povestirile lumii (și au fost atîtea) într-o singură structură: o să extragem, gîndeau ei, din fiecare povestire modelul ei, și-apoi vom alcătui din toate aceste modele o singură macrostructură narativă pe care o vom aplica (spre verificare) oricărei povestiri: strădanie istovitoare (« știință cu străduință, chinul este sigur »), și de altfel de nedorit, căci textul își pierde astfel diferența. Această diferență nu constituie, bineînțeles, vreo calitate plină, ireductibilă (după o concepție mitică despre creația literară), nu desemnează individualitatea fiecărui text, nu-l numește, semnează, parafează, nu-l încheie; este, dimpotrivă, o diferență care nu încetează și se articulează pe infinitul textelor, limbajelor, sistemelor: o diferență ce reapare cu fiecare text. Sîntem deci obligați să alegem: sau punem toate textele într-un du-te vino demonstrativ, le egalizăm sub privirea științei in-diferente, le obligăm să se întoarcă inductiv la Copia din care vor fi apoi derivate; sau reașezăm fiecare text, nu în propria lui individualitate, ci în jocul lui, îl cuprindem, înainte chiar de a vorbi despre el, în paradigma infinită a diferenței, îl supunem din capul locului unei tipologii întemeietoare, unei evaluări. Dar cum să stabilești valoarea unui text? Cum să întemeiezi o primă tipologie a textelor? O evaluare întemeietoare a tuturor textelor nu poate fi dată nici de știință, care nu evaluează, nici de ideologie, căci valoarea ideologică a unui text (morală, estetică, politică, aletică) este o valoare de reprezentare și nu de producție (ideologia « reflectă », nu transformă). Evaluarea noastră nu poate fi legată decît de practică și aceasta nu poate fi alta decît cea a scriiturii. Pe de o parte stă ce se poate scrie, pe de alta ce nu se mai poate scrie, ce este în practica scriitorului și ce a ieșit din ea: ce texte aș accepta eu să scriu (să re-scriu), să doresc, să introduc precum o forță în această lume, în lumea mea? Ceea ce

---

* S/Z, Paris, Ed. du Seuil, 1970. Fragmente.

https://biblioteca-digitala.ro

găseşte evaluarea, este tocmai această valoare: ceva ce poate fi scris azi (re-scris): *scriptibilul*. De ce este scriptibilul valoarea noastră? Pentru că ceea ce îşi propune munca literară (literatura ca muncă) nu este de a-l transforma pe cititor în consumator ci în producător al textului. Literatura noastră poartă pecetea divorţului categoric menţinut de instituţia literară între cel ce fabrică şi cel ce foloseşte textul, între proprietar şi clientul său, între autor şi cititorul său. Cititorul este cufundat deci într-un fel de inerţie, de intransitivitate, şi, ca să spunem totul, de *seriozitate:* în loc să se joace el însuşi, să atingă din plin magia semnificantului, voluptatea scriiturii, nu-i mai rămîne decît searbăda libertate de a primi sau de a respinge textul: lectura nu mai este altceva decît un *referendum*. În faţa textului scriptibil se stabileşte deci contravaloarea lui, valoarea sa negativă, reactivă: ceea ce poate fi citit, nu scris: *lizibilul*. Vom numi clasic orice text *lizibil*.

II. Interpretarea

Se prea poate să nu fie nimic de spus despre textele scriptibile. Mai întîi, unde să le găseşti? lectura nu ne-o poate spune (sau foarte rar: întîmplător, fugitiv şi pe ocolite, în cîteva opere-limită): textul scriptibil nu este un obiect, nu poate fi găsit în librării. Mai mult, modelul său fiind productiv (şi nu reprezentativ), el aboleşte orice critică, care, odată produsă, s-ar putea confunda cu el: a-l re-scrie n-ar putea însemna decît a-l disemina, a-l răspîndi pe cîmpul diferenţei infinite. Textul scriptibil este un prezent perpetuu, pe care nu se poate opri niciun cuvînt consecvent (care l-ar transforma, inevitabil, în trecut); textul scriptibil sîntem noi, *scriind*, înainte ca jocul infinit al lumii (lumea ca joc) să fie împiedicat, tăiat, oprit, plastificat de vreun sistem anume (Ideologie, Gen, Critică) care să-i mai reducă din pluralitatea intrărilor, din deschiderea reţelelor şi din infinitatea limbajelor. Scriptibilul este romanescul fără roman, poezia fără poem, eseul fără disertaţie, scriitura fără stil, producţia fără produs, structurarea fără structură. Dar textele lizibile? Acestea sînt produse (şi nu producţii) şi ele formează masa urlaşă a literaturii noastre. Dar cum poate fi diferenţiată din nou această masă? Printr-o operaţie secundă, urmînd evaluării care clasificase o dată textele, o operaţie mai subtilă decît evaluarea, întemeiată pe aprecierea unei anumite cantităţi, a acelui mai mult sau mai puţin pe care fiecare text îl poate mobiliza. Această nouă operaţie este *interpretarea* (în sensul pe care i-l dădea Nietzsche). A interpreta un text nu înseamnă a-i da un sens (mai mult sau mai puţin întemeiat, mai mult sau mai puţin liber), înseamnă, dimpotrivă, a vedea din ce plural este alcătuit. Să ne închipuim întîi un plural triumfător pe care nu-l sărăceşte nici o constrîngere de reprezentare (de imitare). În acest text ideal, reţelele sînt multiple şi se confruntă fără ca vreuna să se poată impune celorlalte; textul acesta este o galaxie de semnificanţi şi nu o structură de semnificaţii; nu are început; este reversibil; pătrunzi în el prin mai multe intrări dintre care niciuna nu poate fi declarată cu certitudine principala; codurile pe care le mobilizează se profilează la nesfîrşit, nu pot fi hotărîte (sensul nu se află niciodată supus unui principiu de hotărîre altfel decît doar printr-o lovitură de zar); acest text întru totul plural poate deveni prada sistemelor de sens, dar numărul lor nu este niciodată limitat, avînd drept măsură infinitul limbajului. Interpretarea cerută de un text vizat direct în pluralul său, nu are nimic liberal: nu este vorba de a face concesii cîtorva sensuri, de a recunoaşte cu mărinimie fiecăruia din ele partea sa de veridicitate; este vorba, împotriva oricărei in-diferenţe, de a afirma existenţa pluralităţii, care nu este existenţa adevăratului, probabilului sau chiar a posibilului. Această afirmaţie necesară este, totuşi, dificilă, căci, aşa cum nimic nu există în afara textului, la fel nu există

https://biblioteca-digitala.ro

niciodată un *tot* al textului (care ar fi, prin reversiune, originea unei ordini interioare, reîmpăcarea părţilor complementare, sub ochiul părintesc al Modelului reprezentativ): textul trebuie rupt de exteriorul său şi totodată de totalitate. Cu alte cuvinte, pentru un text plural nu poate exista o structură narativă, o gramatică sau o logică a povestirii; dacă unele sau altele din aceste structuri se lasă uneori prinse, aceasta se întîmplă *numai în măsura* (dînd acestei expresii deplina ei valoare cantitativă) în care avem de a face cu texte incomplet plurale, cu texte al căror plural este întrucîtva parcimonios.

III. Contra conotaţiei

Pentru aceste texte moderat plurale (adică: pur şi simplu polisemice), există un apreciator mediu, care nu poate sesiza decît o anumită porţiune, mediană, a pluralului, instrument totodată prea subtil şi prea vag pentru a fi aplicabil textelor univoce şi prea sărac pentru a fi aplicabil textelor multivalente, reversibile şi de-a dreptul neclasificabile (textelor integral plurale). Acest instrument *modest* este *conotaţia*. Pentru Hjelmslev, care a definit-o, conotaţia este un sens secund, al cărui semnificant este constituit, el însuşi, dintr-un semn sau un sistem de semnificaţie prim, denotaţia: dacă E este expresia, C conţinutul şi R relaţia care întemeiază semnul, formula conotaţiei este: (ERC)RC. Desigur, pentru că nu a fost limitată, supusă unei tipologii a textelor, conotaţia nu are reputaţie bună. Unii (să zicem: filologii), decretînd că orice text este univoc, deţinător al unui sens adevărat, canonic, aruncă sensurile simultane, secunde, în neantul elucubraţiilor critice. Împotriva lor, ceilalţi (să zicem: semiologii) contestă ierarhia denotatului şi conotatului; limba, spun ei, materie a denotaţiei, cu dicţionarul şi sintaxa sa, este un sistem ca oricare altul, nu ar fi niciun motiv să privilegiem acest sistem, să facem din el spaţiul şi norma unui sens prim, origină şi barem al tuturor sensurilor asociate; dacă stabilim denotaţia ca adevăr, obiectivitate şi lege, o facem pentru că sîntem încă supuşi prestigiului lingvisticii, care, pînă acum, a redus limbajul la frază şi la componentele sale lexicale şi sintactice; or, implicaţia acestei ierarhii este serioasă: căci a dispune toate sensurile unui text roată în jurul focarului denotaţiei (focarul: centru, apărător, refugiu, lumină a adevărului) înseamnă întoarcere la închiderea discursului occidental (ştiinţific, critic sau filosofic), la organizarea lui centralizată.

IV. Şi totuşi, pentru conotaţie

Această critică a conotaţiei nu este decît pe jumătate întemeiată, nu ţine seama de tipologia textelor (această tipologie este întemeietoare: nici un text nu există înainte de a fi clasificat după valoarea lui); căci, dacă există într-adevăr texte lizibile, angajate în sistemul de închidere al Occidentului, fabricate în funcţie de scopurile acestui sistem, supuse legii Semnificatului, ele trebuie de bună seamă să aibă un regim de sens special, iar acest regim are drept temei conotaţia. De aceea, a nega universal conotaţia, înseamnă a aboli *valoarea* diferenţială a textelor, a refuza definirea aparatului specific, (totodată poetic şi critic) al textelor lizibile, înseamnă a pune textul limitat pe acelaşi plan cu textul-limită, a te lipsi de un instrument tipologic. Conotaţia este calea de acces la polisemia textului clasic, la acest plural limitat pe care se bazează textul clasic (nu este sigur că există conotaţii în textul modern). Trebuie deci scutită conotaţia de acest dublu proces şi păstrată ca o urmă ce poate fi numită, calculată, a unui *anumit* plural al textului (acel plural limitat al textului clasic). Ce este deci o conotaţie? Prin definiţie, este o determinare, o relaţie, o anaforă, o trăsătură care are puterea să

https://biblioteca-digitala.ro

se raporteze la menţiuni anterioare, ulterioare sau exterioare, la alte părţi ale textului (sau ale unui alt text): această relaţie, care poate fi numită în mai multe feluri (*funcţie* sau *indice*, spre pildă), nu trebuie să fie restrînsă — cu condiţia să nu se confunde conotaţia cu asociaţia de idei: aceasta din urmă trimite la sistemul unui subiect; cealaltă este o corelaţie imanentă textului, textelor; sau, eventual, este o asociaţie operată de textul-subiect în interiorul propriului său sistem. Din punct de vedere topic, conotaţiile sînt sensuri care nu se găsesc nici în dicţionar nici în gramatica limbii în care este scris textul (aceasta este, bineînţeles, o definiţie precară: dicţionarul poate fi mărit, gramatica modificată). Analitic, conotaţia se determină prin două spaţii: un spaţiu secvenţial, şir ordonat, spaţiu supus succesivităţii frazelor, de-a lungul cărora sensul proliferează prin marcotaj, şi un spaţiu aglomerativ, anumite pasaje din text corelînd alte sensuri exterioare textului material şi formînd împreună cu ele un fel de nebuloase de semnificaţi. Topologic, conotaţia asigură o diseminare (limitată) a sensurilor, răspîndită ca o pulbere de aur pe suprafaţa aparentă a textului (sensul este de aur). Semiologic, orice conotaţie este punctul de plecare al unui cod (care nu va fi niciodată reconstituit), articulaţia unei voci care este ţesută în text. Dinamic, este o subjugare căreia îi este supus textul, este posibilitatea acestei subjugări (sensul este o forţă). Istoric, inducînd sensuri aparent reperabile (chiar dacă nu sînt lexicale), conotaţia întemeiază o Literatură (datată) a Semnificatului. Funcţional, conotaţia, generînd din principiu dublul sens, alterează puritatea comunicării: este un « zgomot » voit, elaborat cu grije, introdus în dialogul fictiv dintre autor şi cititor, pe scurt, o contra-comunicaţie (literatura este o cacografie intenţională). Structural, existenţa celor două sisteme considerate ca diferite permite textului să funcţioneze ca un joc, fiecare sistem trimiţînd la celălalt după nevoile unei anumite *iluzii*. În sfîrşit, ideologic, acest joc asigură în chip fericit textului clasic o anume inocenţă: dintre cele două sisteme, cel denotativ şi cel conotativ, unul se întoarce către cititor şi reclamă întîietatea: cel al denotaţiei; denotaţia nu este primul dintre sensuri, dar se preface a fi; mascată de această iluzie, nu este, în fond, decît *ultima* dintre conotaţii (aceea care pare totodată să întemeieze şi să închidă lectura), mitul superior graţie căruia textul se preface că se întoarce la natura limbajului, la limbajul ca natură: oare o frază, oricare ar fi sensul emis, posterior, pare-se, enunţării, nu are aerul să ne spună ceva simplu, literal, primitiv: ceva *adevărat*, faţă de care tot restul (ceea ce vine *după*, *peste*) este literatură? Iată de ce, dacă vrem să intrăm în acord cu textul clasic, trebuie să păstrăm denotaţia, bătrînă zeitate vigilentă, şireată, teatrală, desemnată să reprezinte inocenţa colectivă a limbajului.

V. Lectura, uitarea

[eu] *Citesc textul*. Această enunţare, conformă « geniului » limbii franceze (subiect, verb, complement) nu este întotdeauna adevărată. Cu cît textul este mai plural, cu atît este mai puţin scris înainte ca eu să-l citesc; nu-l supun operaţiei predicative numită *lectură*, consecvente fiinţei sale, iar *eu* nu este un subiect inocent, anterior textului şi care l-ar folosi apoi ca pe un obiect de demontat, sau un loc de investit. Acest « eu » care se apropie de text este deja o pluralitate de alte texte, de coduri infinite, sau, mai exact: pierdute (a căror origine se pierde). *Obiectivitate* şi *subiectivitate* sînt desigur forţe care pot pune stăpînire pe text, dar nu au afinităţi cu el. Subiectivitatea este o imagine plină cu care se presupune că încarc textul, dar a cărei plenitudine, trucată, nu este decît siajul tuturor codurilor care mă alcătuiesc, în aşa fel încît subiectivitatea mea capătă în cele din urmă însăşi generalitatea stereotipurilor. Obiectivitatea este o umplu-

https://biblioteca-digitala.ro

tură de același ordin: este un sistem imaginar ca și celelalte (cu deosebirea că gestul castrator este mai crunt marcat), o imagine care să-mi creeze o reputație, bună sau rea. Lectura nu comportă riscuri de obiectivitate sau de subiectivitate (amîndouă sînt niște produse imaginare) decît în măsura în care un text este definit ca un obiect expresiv (oferit propriei noastre expresii), sublimat într-o morală a adevărului, laxistă ori ascetică. Și totuși, a citi nu este un gest parazit, complementul reactiv al unei scriituri pe care o împodobim cu tot prestigiul creației și al anteriorității. Este o muncă (iată de ce ar fi mai bine să vorbim de un act lexeologic — chiar lexeografic de vreme ce-mi scriu lectura) iar metoda acestei munci este topologică: nu sînt ascuns în text, doar că nu pot fi reperat în el: datoria mea este de a mă mișca, de a translata sisteme al căror prospect nu se oprește nici la text nici la « mine »: operator, sensurile pe care le găsesc *sînt adeverite* nu de « mine » sau de alții, ci prin marca lor *sistematică:* nu există nici o altă *dovadă* a unei lecturi în afară de calitatea și trăinicia sistematicii sale; cu alte cuvinte: în afară de funcționarea sa. A citi, este într-adevăr o muncă de limbaj. A citi înseamnă a găsi sensuri, și a găsi sensuri înseamnă a le da nume. Dar aceste sensuri numite sînt duse către alte nume; numele se cheamă unele pe altele, se adună, iar gruparea lor vrea din nou să capete un nume: numesc, *de*numesc, *re*numesc: astfel textul se scurge: este o nominație în devenire, o aproximație neostenită, o muncă metonimică. — Față de textul plural, uitarea unui sens nu poate deci fi privită ca o greșeală. A uita în raport cu ce? Care este *suma* textului? O parte din sensuri pot fi uitate, dar numai dacă te-ai hotărît să arunci textului o privire singulară. Totuși, lectura nu constă în a opri lanțul sistemelor, în a întemeia un adevăr, o legalitate a textului și în consecință în a provoca « greșelile » cititorului — constă în angrenarea acestor sisteme, nu după cantitatea lor finită, ci după pluralitatea lor (care este o ființă și nu un decont): trec, străbat, articulez, declanșez, nu fac o numărătoare. Uitarea sensurilor nu este obiect de scuze, greșeală nefericită a performanței; este o valoare afirmativă, o manieră de a afirma iresponsabilitatea textului, pluralismul sistemelor (dacă aș închide lista, aș reconstitui fatal un sens singular, teologic): dar citesc tocmai pentru că uit.

VI. Pas cu pas

Dacă vrei să fii atent la pluralul unui text (oricît de limitat ar fi), trebuie să renunți la structurarea acestui text în mase mari, așa cum o făceau retorica clasică și explicația școlară: nici un fel de *construcție* a textului: totul semnifică neîncetat și de mai multe ori, dar fără delegare la un mare ansamblu final, la o structură ultimă. De unde ideea și, într-un fel, necesitatea unei analize progresive, făcută pe un text unic. În legătură cu aceasta, există pare-se, cîteva implicații și avantaje. Comentariul unui singur text nu este o activitate contingentă, avînd alibiul liniștitor al « concretului »: textul unic face cît toate textele literaturii, nu pentru că le-ar reprezenta (abstrăgîndu-le, egalizîndu-le), ci pentru că literatura însăși nu este altceva decît un text unic: acesta nu este acces (inductiv) la un model, ci intrare într-o rețea cu mii de intrări; a urma această cale înseamnă a ținti, în depărtare, nu o structură legală de norme și abateri, o Lege narativă sau poetică, ci o perspectivă (crîmpeie, voci pornite din alte texte, din alte coduri) al cărei punct de fugă se depărtează fără încetare, se deschide în chip misterios: fiecare text (unic) este însăși teoria (și nu simplu exemplu) al acestei fugi, al acestei diferențe care revine mereu fără a se conforma. Mai mult, a lucra acest text unic pînă în cel mai mic amănunt, înseamnă a relua analiza structurală a povestirii de acolo unde ea se oprise pînă acum: la macrostructuri;

https://biblioteca-digitala.ro

înseamnă să-ţi creezi posibilitatea (timpul, facilitatea) de a urca de-a lungul vinişoarelor sensului, de a nu lăsa niciun loc al semnificantului fără a vedea în el codul sau codurile care pornesc (sau sosesc), poate, din acel loc; înseamnă (cel puţin aşa se poate spera şi lucra un asemenea text) să substitui simplului model reprezentativ un alt model a cărui progresiune însăşi ar garanta ceea ce poate fi productiv în textul clasic; căci *pas cu pas*-ul, prin încetineala sa şi prin însăşi dispersarea sa, evită să pătrundă, să răvăşească textul-tutore, să *dea* o imagine interioară a acestuia: nu este altceva decît *descompunerea* (în sensul cinematografic) a muncii lecturii: un *ralenti*, dacă vreţi, nici în întregime imagine, nici analiză; înseamnă, în sfîrşit, în însăşi scriitura comentariului, să te foloseşti sistematic de digresiune (formă prost integrată de discursul ştiinţei) şi să observi astfel reversibilitatea structurilor din care este ţesut textul; desigur, textul clasic este incomplet reversibil (este modest plural): lectura acestui text se face într-o ordine necesară, a cărei ordine a scriiturii va fi făcută tocmai de analiza progresivă; dar, a comenta pas cu pas, înseamnă să reînnoieşti cu forţa intrările în text, înseamnă să eviţi să-l structurezi prea mult, să-i dai acel supliment de structură care ar rezulta dintr-o disertaţie şi l-ar închide: înseamnă să sfărîmi textul, să faci din el o stea în loc să-l aduni.

VII. Textul stelar

Textul va fi sfărîmat în formă de stea, dînd la o parte, ca în cazul unui seism minor, blocurile de semnificaţie din care lectura nu surprinde decît suprafaţa netedă, imperceptibil sudată prin debitul frazelor, prin discursul fluent al naraţiunii, prin firescul limbajului curent. Semnificantul tutore va fi decupat într-o suită de scurte fragmente contigue, pe care le vom numi *lexii*, de vreme ce sînt unităţi de lectură. Acest decupaj, trebuie s-o spunem, va fi cum nu se poate mai arbitrar; nu va implica nici o răspundere metodologică căci va opera asupra semnificantului în timp ce analiza propriu zisă se va ocupa numai de semnificat. Lexia va cuprinde cînd un număr redus de cuvinte, cînd fraze; este o problemă de comoditate: este de ajuns să fie cel mai bun spaţiu posibil unde să poată fi observate sensurile; dimensiunea sa, empiric determinată, după ochi, va depinde de densitatea conotaţiilor, variabilă după momentele textului: se cere doar ca o lexie să nu cuprindă mai mult de trei sau patru sensuri de enumerat. Textul privit în masa sa, este comparabil cu un cer, totodată plat şi adînc, neted, fără margini sau repere; asemenea augurului decupînd în zare cu vîrful bastonului un dreptunghi fictiv pentru a interoga după anumite reguli zborul păsărilor, comentatorul trasează de-a lungul textului zone de lectură, ca să observe migraţia sensurilor, apariţia codurilor, succesiunea citirilor. Lexia nu este decît înfăşurarea unui volum semantic, linia de creastă a unui text plural, dispus ca o banchetă de sensuri posibile (dar reglate, atestate printr-o lectură sistematică) sub fluxul discursului: lexia şi unităţile sale vor forma astfel un soi de cub faţetat, mascat de cuvînt, de grupul de cuvinte, de frază sau de paragraf, sau, mai bine zis, de limbaj, excipientul său « firesc ».

VIII. Textul sfărîmat

Vor fi notate, printre aceste articulaţii artificiale, translaţia şi repetarea semnificaţilor. A releva sistematic aceşti semnificaţi pentru fiecare lexie în parte nu are drept scop să stabilească adevărul textului (structura sa adîncă, strategică), ci pluralul său (chiar parcimonios); unităţile de sens (conotaţiile), înşirate separat pentru fiecare lexie, nu vor fi deci regrupate, înzestrate cu un meta-sens, care ar fi construcţia finală ce li s-ar da (vor fi grupate în anexă doar cîteva secvenţe cărora

https://biblioteca-digitala.ro

firul textului-tutore ar fi putut să facă să li se piardă urma). Nu va fi expusă critica unui text sau o critică a *acestui* text; se va propune materia semantică (împărțită, dar nu distribuită) a mai multor critici (psihologică, psihanalitică, tematică, istorică, structurală); va fi apoi rîndul fiecărei critici în parte (dacă i-ar veni poftă s-o facă) să-și joace rolul, să-și facă auzită vocea, care este ascultarea uneia dintre vocile textului. Se încearcă să se schițeze spațiul stereografic al unei scriituri (care va fi aci scriitura clasică, lizibilă). Comentariul, întemeiat pe afirmarea pluralului, nu poate deci lucra cu « respect » față de text: textul-tutore va fi neîncetat sfărîmat, întrerupt fără nici o considerație pentru diviziunile sale firești (sintactice, retorice, anecdotice); inventarul, explicația și digresiunea se vor putea stabili în inima suspensului, se va putea separa chiar verbul de complement, substantivul de atribut; munca comentariului, devreme ce se sustrage de la oricare ideologie a totalității, constă tocmai în a *bruftui* textul, în a-i *reteza vorba*. Și totuși, ce este negat, nu este *calitatea* textului (aci incomparabil), ci « firescul » său.

IX. Cîte lecturi?

Trebuie acceptată o ultimă libertate: aceea de a citi textul ca și cum ar mai fi fost citit odată. Cei cărora le plac poveștile frumoase vor putea desigur începe cu sfîrșitul și citi întîi textul tutore care este dat în anexă, în puritatea și continuitatea lui, așa cum a ieșit de la tipar, deci așa cum este citit în mod obișnuit. Dar noi care încercăm să stabilim un plural, nu putem opri acest plural la ușile lecturii: lectura trebuie să fie plurală, adică fără ordine de intrare: versiunea « primă » a unei lecturi trebuie să poată fi versiunea sa ultimă, ca și cum textul ar fi reconstituit pentru a sfîrși în artificiul său de continuitate, semnificantul fiind atunci înzestrat cu o figură suplimentară: alunecarea. Recitirea, operație contrară obiceiurilor comerciale și ideologice ale societății noastre care recomandă să fie « aruncată » povestea odată consumată (« devorată »), ca să se poată trece la altă poveste, cumpăra altă carte, și care nu este tolerată decît la anumite categorii marginale de cititori (copii, bătrîni și profesori), recitirea este deci propusă de la bun început, căci numai ea salvează textul de la repetare (cei care neglijează recitirea se obligă să citească peste tot aceeași poveste), îl multiplică în diversitatea și pluralul său: îl scoate din cronologia internă (« aceasta se petrece *înainte* sau *după* ») și regăsește un timp mitic (fără *înainte* nici *după*); contestă pretenția drept care prima lectură ar fi într-adevăr o lectură primă, naivă, fenomenală care va trebui apoi « explicată », intelectualizată (ca și cum ar exista un început al lecturii, ca și cum totul nu ar fi deja citit: nu există o *primă* lectură, chiar dacă textul își dă silința să ne dea această iluzie prin cîțiva operatori de *suspense*, artificii spectaculare mai mult decît convingătoare); ea nu mai este consumare, ci joc (acest joc care este întoarcerea diferitului). Deci, dacă, cu o contradicție voită în termeni, recitim *imediat* textul, o facem pentru a obține ca sub efectul unui drog (acela al reînceputului, al diferenței), nu « adevăratul » text, ci textul plural: același și mereu altul.

X. Sarrasine

Textul ales (pentru ce motive? Știu doar că doream de mult să analizez în întregime o povestire scurtă, cînd un studiu al lui Jean Reboul [1] mi-a atras atenția

---

[1] Jean Reboul, *Sarrasine ou la castration personnifiée*, în « Cahiers pour l'Analyse », mars— avril 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

asupra acestei nuvele a lui Balzac; autorul își motiva alegerea printr-un citat din Georges Bataille; astfel mă găseam prins de această retroscriere a cărei întindere textul însuşi avea să mi-o dezvăluie) este *Sarrasine*, de Balzac[1].

1. SARRASINE — Titlul ridică o întrebare: *Sarrasine, asta ce mai e ?* Un substantiv comun? un substantiv propriu? un lucru? un bărbat? o femeie? întrebarea nu-și va găsi decît mult mai tîrziu răspunsul, prin biografia sculptorului care poartă numele de Sarrasine. Să numim *cod hermeneutic* (pe care îl vom nota, pentru simplificare, în releveele noastre: HER.) mulţimea unităţilor care au funcţia de a articula, în diferite feluri, o întrebare, răspunsul la ea şi accidentele variate care pot fie să pregătească întrebarea, fie să amîne răspunsul; altfel spus: să formuleze o enigmă şi să-i aducă dezlegarea. Titlul *Sarrasine* propune deci primul termen al unei secvenţe care nu se va închide decît în lexia 153 (HER. Enigma 1 — căci vor exista şi alte enigme în nuvelă —: întrebare). Cuvîntul *Sarrasine* comportă altă conotaţie: aceea a feminităţii, perceptibilă pentru oricare francez, care consideră obişnuit e-ul mut final ca un morfem specific femininului, mai ales cînd este vorba de un nume propriu al cărui masculin (Sarrazin) este atestat obişnuit în onomastica franceză. Feminitatea (conotată) este un semnificat destinat să se fixeze în mai multe locuri ale textului; este un element migrator, care poate să se combine cu alte elemente de acelaşi gen pentru a forma caractere, atmosfere, figuri, simboluri. Deşi toate unităţile pe care le-am reperat aci sînt semnificaţi, aceasta aparţine unei clase exemplare: constituie semnificatul prin excelenţă, aşa cum îl desemnează conotaţia, în sensul aproape curent al termenului. Să numim acest element un semnificat (fără să mai specificăm), sau un *sem* (în semantică, semul este unitatea semnificatului), şi să însemnăm releveul acestor unităţi cu literele SEM, mulţumindu-ne să desemnăm de fiecare dată cu un cuvînt (aproximativ) semnificatul de conotaţie la care trimite lexia (SEM. Femininitate).

2. ERAM CUFUNDAT ÎNTR-UNA DIN ACELE VISĂRI ADÎNCI — Visarea anunţată aci nu va avea nimic hoinar; va fi puternic articulată după cea mai cunoscută dintre figurile de retorică, prin termenii succesivi ai unei antiteze, aceea a grădinii şi a salonului, a morţii şi a vieţii, a frigului şi caldului, a spaţiului dinăuntru şi a celui dinafară. Lexia inaugurează deci, cu titlu de *anunţ*, o mare formă simbolică, devreme ce ea va corespunde cu un întreg spaţiu de substituiri, de variaţii, care ne vor duce de la grădină la castrat, de la salon la tînăra femeie iubită de narator, trecînd prin enigmaticul bătrînel, planturoasa d-nă de Lanty, sau selenarul Adonis de Vien. Astfel, în cîmpul simbolic, se detaşează un vast canton, acela al Antitezei, a cărei unitate este introdusă aci, care uneşte pentru început, cei doi termeni adversativi (A/B) sub numele de *visare* (orice unitate a acestui cîmp simbolic va fi marcată cu literele SYM. Aici: SYM. Antiteză: AB). Starea de absorbţiune care este enunţată (« *Eram cufundat...* ») cheamă încă de pe acum (cel puţin în discursul lizibil) un eveniment care să-i pună capăt (« ... *Cînd am fost trezit de o conversaţie* », nr. 14). Astfel de secvenţe implică o raţiune a comportamentelor omeneşti. Referindu-se la terminologia aristotelică, care leagă *praxis* de *proairesis*, sau facultatea de a hotărî desnodămîntul unei acţiuni, acest cod al acţiunilor şi al comportamentelor va fi numit *proairetic* (dar, în povestire, ceea ce hotărăşte acţiunea, nu este personajul, ci discursul). Acest cod al acţiunilor va fi semnalat prin literele ACT.; în plus, cum aceste acţiuni se organizează în

[1] *Scènes de la vie parisienne*. Textul folosit este: Balzac, *La Comédie humaine*, Ed. du Seuil, collection *L'Intégrale* (1966), tome IV, pp. 263—72, prezentare şi note de Pierre Citron.

https://biblioteca-digitala.ro

suite, fiecare suită va căpăta un nume generic, un fel de titlu de secvenţă, şi fiecare din termenii care o compun vor fi numerotaţi pe măsura înfăţişării lor (ACT. « A fi cufundat »: 1: a fi absorbit).

3. CARE CUPRIND PE TOATĂ LUMEA, CHIAR ŞI PE BĂRBATUL FRIVOL, ÎN MIJLOCUL PETRECERILOR CELOR MAI ZGOMOTOASE — Informaţia « este petrecere » (dată aci oblic), adăogată curînd la alte informaţii (o locuinţă princiară în Foburgul Saint-Honoré) este componenţa unui semnificat pertinent: bogăţia familiei Lanty (SEM. Bogăţie). Fraza nu este decît transformarea a ceea ce ar fi putut lesne să fie un proverb: « La sărbători zgomotoase, visări adînci ». Enunţul este proferat de o voce colectivă, anonimă, a cărei origine este înţelepciunea umană. Unitatea s-a născut dintr-un cod gnomic şi acest cod este unul dintre numeroasele coduri de ştiinţă sau de înţelepciune la care textul nu încetează să se refere; le vom numi, în mod foarte general, coduri culturale (deşi, la drept vorbind, orice cod este cultural), sau coduri de referinţă pentru că îngăduie discursului să se reazeme pe o autoritate ştiinţifică sau morală (REF. Cod gnomic).

XI. Cele cinci coduri

Întîmplarea (dar să fie oare întîmplare?) face ca primele trei lexii (titlul şi prima frază din nuvelă) să ne dezvăluie de la bun început cele cinci mari coduri care vor reuni toţi semnificaţii textului: fără să forţăm nota, niciun alt cod, în afară de acestea, nu va mai apărea pînă la sfîrşit şi nu va exista nici o lexie care să nu-şi găsească locul în ele. Să le reamintim, rapid, în ordinea apariţiei, fără a încerca să le ierarhizăm. Inventarul codului hermeneutic va consta în distingerea diferiţilor termeni (formali), în funcţie de care o enigmă se centrează, se stabileşte, se formulează, apoi întîrzie şi în sfîrşit se dezvăluie (uneori aceşti termeni vor lipsi, adeseori se vor repeta; nu vor apare într-o ordine constantă). Cît despre seme, vor fi relevate şi atît — adică fără a încerca nici să le legi de un personaj (de un loc sau de un obiect), nici să le organizezi între ele pentru a forma un cîmp tematic identic; li se va lăsa instabilitatea, dispersiunea, ceea ce le transformă în particulele unei pulberi, într-o scîntelere de sensuri. Cu atît mai puţin vom încerca să structurăm cîmpul simbolic; acest cîmp este însuşi locul multivalenţei şi reversibilităţii; sarcina principală rămîne deci de a arăta că se ajunge la el prin mai multe intrări egale, ceea ce face ca adîncimea şi taina să-i fie discutabile. Comportamentele (termeni ai codului proairetic) se organizează în diferite secvenţe, pe care inventarul va trebui doar să le jaloneze; căci secvenţa proairetică nu este decît efectul unui artificiu de lectură: oricine citeşte textul adună informaţii sub vreun nume generator de acţiuni (*Plimbare*, *Asasinat*, *Întîlnire*), şi acest nume formează secvenţa; secvenţa nu există decît în momentul în care este numită şi pentru că poate fi, se desfăşoară în ritmul nominaţiei care se caută sau se confirmă; are deci un temei mai mult empiric decît logic, şi este inutil să o facem să intre din nou cu forţa într-o ordine legală de relaţii; ea nu are altă logică decît aceea a *deja-făcutului* sau a *deja-cititului*; de unde diversitatea secvenţelor (uneori triviale, alteori romaneşti) şi cea a termenilor (numeroşi sau

https://biblioteca-digitala.ro

nu); nici aici nu vom încerca vreo structurare; releveul lor extern şi intern va reuşi să manifeste sensul plural al texturii lor care este împletitura. În sfîrşit, codurile culturale sînt citate dintr-o ştiinţă sau înţelepciune; relevînd aceste coduri, se va indica doar tipul de cunoştinţe citat (fizic, fiziologic, medical, psihologic, literar, istoric etc.) fără să ajungi vreodată să construieşti — sau să reconstruieşti — cultura pe care o articulează.

XII. Ţesătura vocilor

Cele cinci coduri formează un fel de reţea, de topică prin care se scurge tot textul (sau mai curînd: devine text, scurgîndu-se). În consecinţă, dacă nu încercăm să structurăm fiecare cod şi nici cele cinci coduri între ele, o facem deliberat, pentru a asuma multivalenţa textului, reversibilitatea lui parţială. Într-adevăr, este vorba nu de a manifesta o structură, ci, pe cît posibil, de a produce o structurare. Alburile şi ezitările analizei vor fi precum urmele care semnalează fuga textului; căci, deşi textul este supus unei forme, această formă nu este unitară, arhitecturată, finită: este fărîma, crîmpeiul, reţeaua tăiată sau ştearsă, sînt toate mişcările, toate inflexiunile unui *fading* uriaş care asigură în acelaşi timp mişcările, încălecarea şi pierderea mesajelor. Ceea ce se numeşte aci *Cod*, nu înseamnă deci o listă, o paradigmă care trebuie cu orice preţ reconstituită. Codul este o perspectivă de citate, un miraj de structuri; nu cunoşti dintr-însul decît plecări şi întoarceri: chiar unităţile care se nasc dintr-însul (cele pe care le inventariem) sînt, ele înşile întotdeauna, ieşiri din text, semnul, jalonul unei digresiuni virtuale spre restul unui catalog (*Răpirea* trimite la toate răpirile deja scrise); ele sînt tot atîtea fărîme din acel ceva care a fost întotdeauna deja citit, văzut, făcut, trăit: codul este urma acelui *deja*. Făcînd trimiterea la ceea ce a fost scris, adică la Carte (cartea culturii, vieţii, vieţii ca cultură) transformă textul în prospectul acestei Cărţi. Sau: fiecare cod este una din acele forţe care pot pune mîna pe text (a cărei reţea este textul), una din Vocile din care este ţesut textul. Într-adevăr, s-ar spune că voci din *off* se fac auzite lateral, faţă de fiecare enunţ: sînt codurile: întreţesîndu-se, ele, a căror origine « se pierde » în masa perspectivei deja-scrisului, ele « dezoriginează » enunţarea: colaborarea vocilor (a codurilor) devine scriitură, spaţiu stereografic unde se încrucişează cele cinci coduri, cele cinci voci: Vocea Empiriei (proairetismele), Vocea Persoanei (semele), Vocea Ştiinţei (codurile culturale), Vocea Adevărului (hermeneutismele), Vocea Simbolului.

XXXII. Întîrzierea

Adevărul este atins în treacăt, deviat, pierdut. Accident de natură structurală. Într-adevăr, codul hermeneutic are o funcţie, cea pe care o atribuim (împreună cu Jakobson) codului poetic: aşa cum rima (între altele) structurează poemul în funcţie de aşteptare şi de dorinţa de identic, tot aşa termenii hermeneutici structurează enigma după aşteptarea şi dorinţa soluţionării ei. Dinamica textului (de vreme ce implică un adevăr de descifrat) este deci paradoxală: e statică: pro-

https://biblioteca-digitala.ro

blema ce se pune este de a *menține* enigma în vidul inițial al răspunsului; în timp ce frazele grăbesc « desfășurarea » povestirii și nu îi pot împiedica mersul, deplasarea, codul hermeneutic exercită o acțiune contrară: trebuie să provoace în fluxul discursului *întîrzieri* (șicane, opriri, devieri); structura sa este esențialmente reactivă căci opune înaintării ineluctabile a limbajului un joc eșalonat de opriri: există, între întrebare și răspuns, un întreg spațiu dilatoriu a cărui emblemă ar putea fi « reticența », figura de retorică ce întrerupe fraza, o suspendă și o deviază (*Quos ego*-ul virgilian). De unde, în codul hermeneutic, în comparație cu termenii săi extremi (întrebarea și răspunsul), abundența morfemelor dilatorii: *amăgeala* (deviere deliberată a adevărului), *echivocul* (amestec de adevăr și amăgeală, care, adesea, aproximînd enigma, contribuie la *sporirea* ei), *răspunsul parțial* (care nu face altceva decît să întărîte așteptarea adevărului), *răspunsul întrerupt* (oprire afazică a dezvăluirii) și *blocajul* (constatarea neputinței de a soluționa). Varietatea acestor termeni (jocul invenției lor) este o dovadă a muncii considerabile pe care discursul trebuie să o îndeplinească dacă vrea *să oprească* enigma, s-o mențină în stare de deschidere. Așteptarea devine, astfel, condiția întemeietoare a adevărului: adevărul, ne spun aceste povestiri, este ceea ce se află *la capătul* așteptării. Acest traseu apropie povestirea de ritul inițiatic (o cale lungă punctată de piedici, prin beznă, cu opriri, care iese dintr-odată la lumină); implică o întoarcere la ordine, căci așteptarea este dezordine: dezordinea este suplimentul, ceea ce se adaugă la nesfîrșit, fără a rezolva nimic, fără a pune capăt; ordinea este complementul, ceea ce completează, umple, saturează și concediază tot ce ar putea suplini: adevărul este ceea ce completează, închide. De fapt, rezemîndu-se pe articularea întrebării și a răspunsului, povestirea hermeneutică este construită după imaginea pe care ne-o facem despre frază: un organism fără îndoială infinit în expansiunile sale, dar reductibil la unitatea diadică a subiectului și predicatului. A povesti (în maniera clasică), înseamnă a pune întrebarea ca un subiect căruia întîrziem să-i dăm predicatul; iar cînd predicatul (adevărul) sosește, fraza, povestirea au luat sfîrșit, lumea este adjectivată (după ce ne-am temut că nu va fi). Și totuși, așa cum orice gramatică, oricît de nouă ar fi ea, nu poate fi — de vreme ce se întemeiază pe diada subiectului și predicatului, a substantivului și a verbului — decît o gramatică istorică, legată de metafizica clasică, tot așa povestirea hermeneutică, în care adevărul se alătură ca un predicat unui subiect incomplet, întemeiat pe așteptarea și dorința viitoarei sale închideri, poartă pecetea timpului său, este legată de civilizația kerigmatică a sensului și a adevărului, a chemării și a satisfacerii.

XXXIII. Și/sau

Cînd naratorul șovăie să ne spună cine este Adonis (și deviază sau înneacă adevărul), discursul întrețese două coduri: codul simbolic — de unde cenzura cuvîntului *castrat*, afazia pe care acest cuvînt o provoacă în clipa în care te afli pe cale să-l rostești —, și codul hermeneutic, după care această afazie nu este decît suspendarea răspunsului, impusă de structura dilatorie a povestirii. Dintre aceste două coduri vizate simultan prin aceleași cuvinte (același semnificant), să fie oare unul mai important decît celălalt? Sau mai precis: dacă vrei să « explici »

https://biblioteca-digitala.ro

fraza (şi, în consecinţă, povestirea) trebuie oare să ne *decidem* pentru un cod sau altul? Putem oare spune că şovăiala naratorului este determinată de constrîngerea simbolului (care cere cenzurarea castratului), sau prin finalitatea dezvăluirii (care impune ca această dezvăluire să fie simultan schiţată şi întîrziată? Nimeni pe lume (niciun subiect savant, niciun zeu al povestirii) nu se poate pronunţa. În povestire (şi aceasta este poate o « definiţie » a ei), simbolicul şi operaţionalul sînt indeterminabile, supuse fiind regimului *şi/sau*. De aceea a alege, a stabili o ierarhie a codurilor, o predeterminare a mesajelor, aşa cum o face explicaţia de texte, este *im-pertinent*, căci înseamnă a zdrobi împletitura scriiturii sub o voce unică, cînd psihanalitică, cînd poetică (în sensul aristotelician). Mai mult, a evita pluralul codurilor, înseamnă a cenzura travaliul discursului: ezitarea defineşte o acţiune, performanţa povestitorului: aşa cum o metaforă reuşită nu permite citirea, printre termenii săi, a niciunei ordini şi elimină orice piedică din lanţul polisemic (contrar comparaţiei, figură orientată), tot aşa o povestire « bună » realizează în acelaşi timp pluralitatea şi circularitatea codurilor: corectînd mereu cauzalităţile anecdotei prin metonimia simbolurilor şi, invers, simultaneitatea sensurilor prin operaţiile care dizolvă aşteptarea şi îi grăbesc sfîrşitul.

LXXXIV. Literatură deplină

Răul zambinellian l-a contaminat pe Sarrasine (*« m-ai coborît pînă la tine »*). Aci izbucneşte puterea molipsitoare a castrării. Puterea ei metonimică este ireversibilă: cuprins de vidul ei, sexul este abolit, arta sfărîmată (statuia este distrusă), iar limbajul moare (*« a iubi, a fi iubit, sînt de-acum încolo pentru mine cuvinte lipsite de sens »*): de unde se poate vedea că în metafizica sarrasiniană arta şi sexul nu formează decît un singur lanţ substitutiv: acela al *plinului*. În calitatea ei de produs al unei arte (aceea a naraţiunii), mobilizare a unei polisemii (aceea a textului clasic) şi tematică a sexului, nuvela este ea însăşi emblema unei plenitudini (dar ceea ce *reprezintă* — şi vom fi în măsură s-o definim mai bine peste o clipă — este tulburarea catastrofală a acestei plenitudini): textul este plin de sensuri multiple, discontinue şi îngrămădite şi totuşi pilite, netezite de mişcarea « firească » a frazelor: este un text-ou. Un autor din Renaştere (Pierre Fabri) a scris un tratat intitulat: *Marea şi adevărata artă a retoricii depline*. Tot aşa s-ar putea spune că orice text clasic (lizibil) este implicit o artă de Literatură Deplină: literatură ticsită: ca un dulap menajer în care sensurile sînt rînduite, stivuite, economisite (în acest text, nimic nu se pierde: sensul recuperează totul); ca o femelă, grea de semnificaţi, pe care critica nu se va sfii s-o moşească; ca marea alcătuită din adîncimile şi frămîntările care îi dau înfăţişarea ei de infinit, imensul ei văl meditativ; ca soarele, plin de gloria pe care o revarsă asupra celor care o făuresc; sau, însfîrşit, dintr-o bucată precum o artă declarată şi recunoscută: instituţională. Această Literatură Deplină, lizibilă, nu se mai poate scrie: plenitudinea simbolică (culminînd în arta romantică) este ultimul avatar al culturii noastre.

(561) IAR MARCHIZA RĂMASE ÎNGÎNDURATĂ. — Îngîndurată, marchiza poate cugeta la multe fapte care s-au întîmplat sau care se vor întîmpla, dar despre care noi nu vom şti niciodată nimic: deschiderea infinită a îngîndurării (şi tocmai aceasta îi este funcţia structurală) sustrage ultima lexie oricărui clasament.

https://biblioteca-digitala.ro

XCIII. Textul îngîndurat

Ca şi marchiza, textul clasic este îngîndurat: plin de sensuri (cum s-a văzut) pare mereu a ţine deoparte un ultim sens, pe care nu-l exprimă, dar căruia îi păstrează un loc liber şi semnificant: acest grad zero al sensului (care nu-l anulează ci dimpotrivă îl recunoaşte), acest sens suplimentar, neaşteptat care este însemnul teatral al implicitului, este îngîndurarea: îngîndurarea (a feţelor, a textelor) este semnificantul inexprimabilului nu al neexprimatului. Căci, dacă textul clasic nu are nimic altceva de spus decît ce a spus, cel puţin « lasă să se înţeleagă » că nu a spus tot; această *aluzie* este codată de îngîndurare, care nu este decît propriul său semn: ca şi cum, după ce a umplut textul, dar obsedat de ideea că ar putea fi *incontestabil* umplut, discursul ar ţine să-l suplimenteze cu un *et caetera* al plenitudinii. Aşa cum îngîndurarea unei feţe semnalează că acel cap este plin de limbaj reţinut, la fel textul (clasic) înscrie în sistemul său de semne pecetea plenitudinii sale: ca şi un chip, textul devine *expresiv* (să înţelegem prin aceasta că îşi semnifică expresivitatea), înzestrat cu o interioritate a cărei profunzime presupusă suplineşte parcimonia pluralului său. *La ce te gîndeşti ?* te îndeamnă discret textul clasic să-l întrebi; dar, mai şiret decît toţi cei care cred că pot ieşi din încurcătură răspunzînd: *la nimic*, textul nu răspunde, dînd sensului ultima lui închidere: suspendarea.

În româneşte de MICAELA SLĂVESCU

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

FLAUBERT ŞI FRAZA

Mult înainte de Flaubert, scriitorul a resimțit — și adeseori exprimat — efortul înverşunat spre stil, oboseala nesfîrșitelor corecturi, trista necesitate a orarului excesiv răsplătit cu un randament infim[1]. La Flaubert însă, acest chin capătă o altă dimensiune; travaliul stilului devine la el o suferință indicibilă (chiar dacă o spune adeseori), cvasi expiatorie, căreia el nu îi recunoaște nici o compensație de ordin magic (adică aleatorie), cum putea fi pentru mulți alți scriitori sentimentul inspirației: pentru Flaubert, stilul este durerea absolută, durerea fără margini, durerea inutilă. Redactarea e peste măsură de lentă (« patru pagini pe săptămînă », « cinci zile pentru o pagină », « două zile pentru a găsi două rînduri »[2]); ea impune un « irevocabil adio vieții »[3], o sechestrare nemiloasă; în acest sens, trebuie menționat că sechestrarea lui Flaubert are un scop unic: stilul, pe cînd aceea a lui Proust, la fel de celebră, are drept țintă o recuperare totală a operei: Proust se claustrează pentru că are multe de spus și pentru că e grăbit de moarte, Flaubert pentru că are enorm de corectat; claustrați sînt amîndoi, dar Proust adaugă la nesfîrșit (celebrele sale « fițuici »), în timp ce Flaubert taie, șterge, revine neîncetat la zero, reîncepe. Sechestrarea flaubertiană are ca centru (și ca simbol) o mobilă care nu este masa de lucru, ci patul: cînd este atinsă cea mai adîncă limită a suferinței, Flaubert se aruncă pe sofa[4]: e « marinata », situație de altfel ambiguă, căci semnul eșecului e totodată izvorul himerei,

---

* Text publicat în revista *Word*, vol.24, nr.1-2-3, 1968.

[1] Iată cîteva exemple luate din cartea lui Antoine Albalat, *Le travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (Paris, 1903): Pascal a redactat de 13 ori a XVIII-a *Provincială;* Rousseau a lucrat trei ani la *Emile;* Buffon lucra mai bine de 10 ore pe zi; Chateaubriand ajungea să-și petreacă între 12 și 15 ore la rînd modificîndu-și textele etc.

[2] Citatele din Flaubert sînt împrumutate din fragmentele de corespondență grupate de Geneviève Bolème sub titlul: *Préface à la vie d'écrivain* (Paris, 1963). Aici: p. 99 (1852); p. 100 (1852) și p. 121 (1853).

[3] Op. cit., p. 32 (1845).

[4] « Uneori, cînd mă simt golit, cînd expresia mi se refuză, cînd, după ce am umplut pagini nesfîrșite, descopăr că nu am izbutit nici o frază, mă prăbușesc pe divan și rămîn acolo năuc, înnămolit în lehamite » (1852, op. cit., p. 69).

https://biblioteca-digitala.ro

din care încet, încet, travaliul va reîncepe, oferindu-i lui Flaubert o nouă materie supusă de el unor noi modificări. Circuitul acesta sisific e desemnat de Flaubert cu un cuvînt foarte dur: *atrocele*[5], unică răsplată în schimbul sacrificării propriei vieţi[6].

Stilul angajează, aşadar, în mod evident, întreaga existenţă a scriitorului, şi de aceea vom prefera să-l numim de aci înainte scriitură: a scrie înseamnă a trăi (« O carte a fost totdeauna pentru mine — spune Flaubert — un chip special de a trăi »)[7], scriitura, nu publicarea, este ţelul însuşi al operei[8]. Această prioritate atestată — sau plătită prin însăşi sacrificarea unei vieţi — modifică întrucîtva concepţiile tradiţionale despre « scrisul frumos », considerat, de obicei, drept forma definitivă (ornament al ideilor sau sentimentelor). În primul rînd, pentru Flaubert dispare însăşi opoziţia conţinut-formă[9]: a scrie înseamnă a gîndi, scriitura este o fiinţă totală. Urmează, dacă putem spune aşa, transferarea meritelor poeziei asupra prozei: poezia îi oferă prozei oglinda constrîngerilor sale, imaginea unui cod concentrat, sigur: acest model exercită asupra lui Flaubert o fascinaţie ambiguă, căci proza trebuie deopotrivă să întîlnească versul şi să-l depăşească, să-l egaleze şi să-l absoarbă. Însfîrşit, este vorba de distribuirea cu totul specială a sarcinilor tehnice stabilite pentru elaborarea unui roman; retorica de tip clasic aşeza în prim plan problemele de *dispositio*, sau ordinea părţilor discursului (care nu trebuie confundată cu *compositio*, sau ordinea elementelor în interiorul unei fraze); Flaubert pare să le nesocotească; el nu neglijează sarcinile proprii naraţiunii[10], dar e evident că aceste sarcini nu sînt legate decît superficial de proiectul său esenţial: a-şi compune opera sau unul din episoadele acesteia, nu este « atroce », ci doar « fastidios »[11].

Ca odisee, scriitura flaubertiană (am vrea să putem conferi, aici, acestui cuvînt, sensul său deosebit de activ) se limitează deci la ceea ce numim, în mod obişnuit, corecturi stilistice. Aceste corecturi nu sînt accidente retorice; ele vizează primul cod, acela al limbii, ele îl obligă pe scriitor să trăiască structura limbajului ca pe o pasiune. Ar trebui prins aici dintr-un singur cuvînt ceea ce am putea numi o lingvistică (şi nu o stilistică) a corecturilor, întrucîtva simetrică cu ceea ce Henri Frei a numit gramatica greşelilor.

Retuşurile la care scriitorii îşi supun manuscrisele pot fi lesne clasificate în funcţie de cele două axe ale paginii scrise; pe axul vertical sînt trecute substituirile de cuvinte (« ştersăturile » sau « ezitările »); pe axul orizontal, imprimările sau adăugirile de sintagme (« refacerile »). Dar axele paginii nu sînt altceva decît axele limbajului. Primele corecturi sînt substitutive, metaforice, ele urmăresc înlocuirea semnului înscris iniţial cu un alt semn, ales dintr-o paradigmă de elemente afinitare şi diferite; aceste corecturi se pot reduce, aşadar, la nivel de monem (Hugo înlocuia *charmant* cu *pudique* în « L'Eden charmant et ne s'éveil-

---

[5] « Nu poţi accede la stil decît printr-un travaliu atroce, printr-o încăpăţînare fanatică şi devotată » (1846, op. cit., p. 39).

[6] « Mi-am petrecut viaţa lipsindu-mi sufletul de satisfacţiile cele mai legitime. Am dus o existenţă laborioasă şi austeră. Ei bine, nu mai pot ! Am ajuns la limită » (1875, op. cit. p. 265).

[7] Op. cit.,. 207 (1859).

[8] « ...Nu vreau să public nimic ... Lucrez cu o dezinteresare absolută şi fără un scop anume, fără preocupare exterioară ...» (1846), op. cit., p. 38.

[9] « Pentru mine, atîta timp cît, într-o frază dată, se va separa forma de fond, voi susţine că aceste două cuvinte sînt goale de sens » (1846, op. cit., p. 40).

[10] Vezi mai ales (op. cit., p. 129) bilanţul paginilor consacrate diferitelor episoade din *Madame Bovary*: « Am deja 260 de pagini, care nu conţin decît pregătiri ale acţiunii, expuneri mai mult sau mai puţin deghizate de caractere (e adevărat, în mod gradat), de peisaje, de locuri ... »

[11] « Am de făcut o naraţiune; or, povestirea mi se pare un lucru foarte fastidios. Trebuie să-mi duc eroina la un bal » (1852, op. cit., p. 72).

https://biblioteca-digitala.ro

lait ») sau de fonem, atunci cînd trebuiesc cenzurate asonanțele (netolerate de proza clasică) sau omofoniile prea insistente, reputat ridicole *(Après cet essai fait: cétécéfé)*. Al doilea tip (corespunzînd planului orizontal al paginii) cuprinde corecturile asociative, metonimice; ele afectează înlănțuirea sintagmatică a mesajului, modificîndu-i, prin diminuare sau prin adăugire, volumul, conform cu cele două modele retorice: elipsa şi cataliza.

Scriitorul dispune, aşadar, de trei tipuri principale de corecturi: substitutive, diminutive şi augmentative: el poate lucra prin permutări, cenzură sau expansiune. Or, aceste trei tipuri nu au chiar acelaşi statut şi, de altfel, nu s-au bucurat nici de acelaşi destin. Substituirea și elipsa acționează la nivelul unor ansamble restrînse, ale căror limite coincid cu înseşi limitele paradigmei termenilor substituibili; această paradigmă e închisă prin constrîngerile de distribuție (care obligă, în principiu, la permutarea strictă a termenilor aceleiaşi categorii) şi de sens, care impun schimbarea numai între termeni afinitari [12]. Dar dacă un semn poate fi înlocuit prin orice alt semn, o frază nu poate fi redusă la infinit; corectura diminutivă (elipsa) întîmpină, la un moment dat, rezistența celulei ireductibile a oricărei fraze, grupul subiect-predicat (e de la sine înțeles că, *practic*, limitele elipsei sînt atinse deseori mult mai repede, în virtutea diverselor constrîngeri culturale — precum euritmia, simetria etc.): elipsa e limitată de structura limbajului. Dar chiar această structură se dovedeşte, dimpotrivă, deschisă fără limite corecturilor augmentative; întîi, pentru că părțile vorbirii pot fi multiplicate indefinit (e suficient să ne gîndim la digresiune), apoi (şi mai ales aceasta ne interesează aici), fraza poate fi îmbogățită la nesfîrşit cu incidențe şi expansiuni [13]: travaliul catalitic e, teoretic, infinit; chiar dacă structura frazei este, într-adevăr, reglementată și limitată de modele literare (după modelul metrului poetic) sau de constrîngeri fizice (limitele memoriei umane, de altfel relative, pentru că literatura clasică admite *perioada*, aproape necunoscută vorbirii obişnuite), nu e mai puțin adevărat că scriitorul, confruntat cu fraza, trăieşte libertatea infinită a cuvîntului, aşa cum figurează acesta în însăşi structura limbajului. Avem, aşadar, de-a face cu o problemă de libertate, şi trebuie notat că cele trei tipuri de corecturi la care ne-am referit nu au avut acelaşi destin; conform idealului clasic despre stil, scriitorul e dator să-şi lucreze fără odihnă substituirile şi elipsele, în virtutea miturilor corelative ale « cuvîntului potrivit » şi al « conciziei », ambele garanții ale « clarității », [14] în timp ce e condamnată ispita expansiunii; manuscrisele clasice abundă în permutări şi ştersături, dar nu conțin nici o corectură augmentativă decît la Rousseau şi, mai ales, la Stendhal, a căror frondă la adresa « stilului frumos » este binecunoscută.

E timpul să revenim la Flaubert. Corecturile pe care el le operează în manuscrisele sale sînt fără îndoială variate, dar dacă ne-am referi strict la propriile lui declarații şi comentarii, « atrocele » stilului se concentrează în două puncte, reprezentînd cele două cruci ale scriitorului. Prima e creată prin repetițiile de cuvinte ;

---

[12] Afinitatea nu trebuie limitată la un raport pur analogic, şi ar fi greşit să se creadă că scriitori nu fac permutări decît între termeni sinonimici; un scriitor clasic, precum Bossuet, poate substitui *rire* lui *pleurer*; relația antonimică face parte din afinitate.

[13] Asupra expansiunii, vezi André Martinet, *Eléments de Linguistique Générale*, Paris, 1960, partea a 3-a.

[14] Afirmația conform căreia claritatea este produsul firesc al conciziei este un paradox clasic (ce se cere, după opinia mea, explorat). (Vezi opinia Doamnei Necker, în F. Brunot, *Histoire de la langue française* (Paris, 1905—1953), vol. VI, partea a 2-a, fascicula 2, p. 1967: « Trebuie preferată întotdeauna fraza cea mai scurtă, cînd ea este şi clară, căci, obligatoriu, claritatea ei sporeşte astfel »).

https://biblioteca-digitala.ro

de fapt, este vorba de o corectură substitutivă, căci trebuie evitată tocmai revenirea prea insistentă a formei (fonice) a cuvîntului, păstrîndu-se, însă, conţinutul ; cum s-a mai spus, posibilităţile corecturii sînt în acest caz limitate, fapt care ar atrage, implicit, o diminuare a responsabilităţii scriitorului ; ei bine, Flaubert ajunge să introducă şi aici o infinitate năucitoare de corecturi ; pentru el, dificilă nu este corectura în sine (efectiv limitată), ci stabilirea locului în care ea este necesară : zilnic apar repetiţii, neobservate în ajun, şi nimic nu poate garanta că ziua de mîine nu va rezerva surpriza descoperirii unor noi « greşeli »[15] : se naşte astfel o nesiguranţă anxioasă, căci pare mereu posibil să *auzi* alte repetiţii[16] : textul, chiar dacă a fost meticulos lucrat, este, într-o anumită măsură, *minat* de riscurile repetiţiei : limitată şi, în consecinţă asigurată în actul ei, substituirea redevine liberă şi în consecinţă angoasantă prin infinitatea amplasărilor posibile : paradigma e, fireşte, închisă, dar cum ea se manifestă la nivelul fiecărei unităţi semnificative, iat-o din nou supusă infinităţii sintagmei. A doua cruce a scriiturii flaubertiene o constituie tranziţiile (sau articulaţiile) discursului[17]. Cum era de aşteptat la un scriitor care a topit neîncetat conţinutul în formă — sau care, mai exact, a contestat însăşi această antinomie — înlănţuirea ideilor nu e resimţită direct ca o constrîngere logică, ci se cere definită în termenii semnificantului ; ţelul este obţinerea fluidităţii, ritmul optimal al curgerii cuvintelor, « continuul », altfel spus, acel *flumen orationis* la care aspirau retoricienii clasici. Flaubert se loveşte aici de problema corecturilor sintagmatice : sintagma izbutită reprezintă un echilibru între forţele excesive de construcţie şi de dilatare ; dar în timp ce elipsa este, în mod normal, limitată de însăşi structura unităţii frazei, Flaubert instituie şi aici o libertate infinită : o dată atinsă, el o reîntoarce, orientînd-o din nou către o nouă expansiune : o neîncetată « deşurubare », a tot ce e prea strîns : elipsa, într-o a doua etapă, cunoaşte vertijul expansiunii[18].

Căci, într-adevăr, avem de-a face cu un vertij : corectura e infinită, ea nu are limită precisă. Protocolurile corective sînt perfect sistematice — şi prin aceasta ar putea fi liniştitoare —, dar punctele lor de aplicare neavînd termen, nici o certitudine nu e posibilă[19] : ele sînt ansambluri deopotrivă structurale şi fluide. Şi totuşi, acest vertij nu este declanşat de infinitatea discursului, domeniu tradiţional în retorică ; el e legat de un obiect lingvistic — cunoscut, fireşte, în retorică, cel

---

[15] În legătură cu trei pagini din *Madame Bovary* (1853): « Voi descoperi, cu siguranţă, sute de repetiţii de cuvinte pe care va trebui să le elimin. În clipa asta, mi-e greu să le văd » (op. cit., p. 127).

[16] Această capacitate de-a auzi un limbaj în limbaj (chiar dacă greşit) aminteşte de un alt auz, la fel de ameţitor; acela al lui Saussure, care auzea în majoritatea versurilor din poezia greacă, latină şi vedică un al doilea mesaj, anagramatic. Singurele documente relative la anagramele lui Saussure, de care dispunem în momentul de faţă, pot fi găsite în *Mercure de France*, februarie 1964, *Cahiers F. de Saussure*, XVII (1960) şi XXI (1964).

[17] « Cel mai atroce, ca dificultate, e această înlănţuire a ideilor, şi faptul că decurg atît de firesc unele din altele » (1852, op. cit., p. 72). — « . . . Şi apoi tranziţiile, *continuul* (le suivi), ce înglodare ! » (1853, op. cit. p. 157).

[18] « Fiecare paragraf e bun, în sine, şi, sînt sigur, există pagini perfecte. Dar tocmai de asta nu merge. E o succesiune de paragrafe răsucite, înţepenite, şi care nu decurg unele din altele. Va trebui să le deşurubez, slăbind strînsoarea » (1853, op. cit., p. 101).

[19] « Am sfîrşit prin a opri aici corecturile; nu mai înţelegeam nimic; cufundîndu-te în lucru, el ajunge să te orbească; ce pare acum greşeală, peste cinci minute îmi pare corect » (1853, op. cit. p. 133).

https://biblioteca-digitala.ro

puţin din momentul în care, prin Dionys din Halicarnas şi autorul anonim al *Tratatului despre Sublim*, aceasta a descoperit « stilul » —, dar căruia Flaubert i-a conferit o existenţă tehnică şi metafizică de o forţă inegalabilă, şi care este fraza.

Pentru Flaubert, fraza reprezintă în acelaşi timp o unitate de stil, o unitate de lucru şi o unitate de viaţă, ea este aceea care atrage esenţa confesiunilor lui privind munca de scriitor [20]. Dacă am vrea să debarasăm expresia de orice încărcătură metaforică, am putea spune că Flaubert şi-a petrecut viaţa « făcînd fraze » ; fraza este, într-un fel, dubla reflexivitate a operei ; la nivelul fabricării de fraze a alcătuit scriitorul istoria acestei opere: odiseea frazei este romanul romanelor lui Flaubert. Fraza devine astfel, în literatura noastră, un obiect nou: nu numai de drept, prin numeroasele afirmaţii ale lui Flaubert pe marginea acestui subiect, ci şi de fapt: o frază a lui Flaubert este lesne identificabilă, nu prin « aerul » său, prin « culoarea » sa, sau printr-o anumită turnură obişnuită scriitorului — ceea ce s-ar putea spune despre orice alt autor — ci pentru că ea se oferă totdeauna ca un obiect separat, finit am spune, aproape transportabil, deşi nu se suprapune niciodată modelului aforistic, căci unitatea sa nu ţine de circumscrierea conţinutului ei, ci proiectului evident care a fondat-o ca pe un obiect: fraza lui Flaubert este un *lucru*.

Aşa cum s-a văzut, legat de corecturile lui Flaubert, acest lucru are o istorie, şi această istorie, născută din însăşi structura limbajului, e înscrisă în orice frază flaubertiană. Drama lui Flaubert (confesiunile sale autorizează folosirea unui cuvînt atît de romanesc) în faţa frazei poate fi enunţată astfel: fraza este un obiect, fascinează la ea o finitudine, analogă aceleia ce dictează desăvîrşirea metrică a versului ; dar în acelaşi timp, prin însuşi mecanismul expansiunii, orice frază este instaurabilă, nu există nici un criteriu structural de-a o opri într-un punct mai curînd decît în altul. *Să lucrăm pentru a încheia fraza* (ca pe un vers), spune implicit Flaubert în fiecare clipă a travaliului său, a vieţii sale, în timp ce, în mod contradictoriu, se revoltă neîncetat (aşa cum notează în 1853) : *E fără sfîrşit!* [21] Fraza flaubertiană este chiar mărturia acestei contradicţii, trăită acut de scriitor, de-a lungul nesfîrşitelor ore petrecute în cea mai adîncă intimitate cu ea: fraza este asemeni unei condamnări nejustificate împotriva unei libertăţi infinite, înscrisă în ea un fel de contradicţie metafizică: pentru că fraza e liberă, scriitorul e condamnat, nu la căutarea frazei ideale, ci la asumarea oricărei fraze: nici un dumnezeu, fie el acela al artei, nu o poate plămădi în locul său.

Această situaţie, se ştie, nu a fost resimţită identic de-a lungul întregii perioade clasice. În faţa libertăţii limbajului, retorica edificase un sistem de supraveghere (promulgînd, încă de la Aristotel, regulile metrice ale « perioadei » şi determinînd sfera corecturilor, acolo unde libertatea este limitată prin însăşi natura limba-

---

[20] « Mai bine să crăp ca un cîine, decît să grăbesc cu o secundă fraza mea, încă nepîrguită (1852, op. cit., p. 78) — « Nu vreau să mai scriu decît încă trei pagini . . . şi să găsesc patru sau cinci fraze după care bîjbîi de aproape o lună » (1853, op. cit., p. 116) — « Lucrez foarte încet; trec uneori prin adevărate torturi ca să pot scrie fraza cea mai simplă » (1852, op. cit., p. 93) — « Nu mă mai opresc, căci şi atunci cînd înnot, răsucesc fără să vreau, în minte, frazele mele » (1876, op. cit., p. 274) — Şi, mai ales, acest citat, care ar putea servi drept epigraf celor afirmate mai sus, despre problema frazei la Flaubert: « Îmi voi relua, aşadar, sărmana mea viaţă, atît de plată şi de monotonă, în care frazele sînt aventuri . . . » (1857, op. cit., p. 186).

[21] « Vai ! Cîtă descurajare uneori, ce stîncă sisifică de rostogolit e stilul, şi mai ales proza ! *E fără sfîrşit* ! » (1853, op. cit., p. 153).

https://biblioteca-digitala.ro

jului, adică la nivelul substituirilor și a elipselor) și acest sistem oferea o libertate neîmpovărătoare scriitorului, limitîndu-i opțiunile. Acest cod retoric — sau cod secund, pentru că el transformă libertățile limbii în constrîngeri ale expresiei — este muribund la mijlocul secolului XIX; retorica se retrage, lăsînd nudă, într-o anumită măsură, unitatea lingvistică fundamentală, fraza. Flaubert va descoperi cu angoasă acest nou obiect, în care din acel moment va fi investită fără răgaz libertatea scriitorului. Avea să vină, nu mult după el, un scriitor, care să facă din frază locul unei demonstrații deopotrivă poetice și lingvistice. *Un coup de dés* este fondată explicit pe infinita posibilitate a expansiunii frazei, a cărei libertate, atît de apăsătoare pentru Flaubert, devine pentru Mallarmé sensul însuși — vid — al cărții viitorului. De atunci, fratele și ghidul scriitorului nu va mai fi retorul, ci lingvistul, cel care nu mai dezvăluie figurile discursului, ci categoriile fundamentale ale limbii.

În românește de ALINA LEDEANU

https://biblioteca-digitala.ro

PAUL MICLĂU

Dincolo de Lingvistică

Cum se știe, multă vreme lingvistica a fost, după o expresie curentă, la remorca altor științe. Ea a devenit o știință în înțelesul deplin al cuvîntului odată cu elaborarea metodei comparative-istorice, la începutul veacului trecut. Fenomenele cercetate au putut fi abordate cu o rigoare extremă, descoperindu-se, astfel, serii întregi de legi lingvistice.

Dar chiar în momentul cînd s-a maturizat, lingvistica era tributară, dacă nu cercetărilor concrete din alte domenii, cel puțin metodologiei proprii altor discipline. Astfel, datorită punctului de vedere evoluționist și funciarmente istoric al secolului trecut, lingvistica de vîrf din acea vreme a rămas în esență istorică. În momentul cînd naturalismul evoluționist a încetat să mai influențeze lingvistica, aceasta a rămas tot istorică, dar a recurs la punctul de vedere psihologic, pentru a explica cauzele schimbărilor de limbă. Perspectiva psihologică s-a prelungit pînă în vremea noastră, pe două căi: aceea a stilisticii și, mai nou, cea a psiholingvisticii.

În a doua jumătate a secolului nostru, lingvistica și-a luat revanșa, ca să spunem așa. Instituită ca știință autonomă, întemeiată pe autonomia autentică, deși relativă, a limbajului, lingvistica și-a elaborat o nouă metodă, în esență sincronică, metoda structurală. Prin rezultatele și obiectivitatea sa, structuralismul lingvistic a produs o fascinație asupra cercetărilor din alte domenii, îndeosebi asupra celor care aspirau la o mai mare rigoare în științele omului.

Astfel, lingvistica a trecut dincolo de granițele sale, sau, mai concret spus, metoda sa de bază — structuralismul — s-a impus în domenii în rîndul cărora se află și unele care o influențaseră mai înainte: antropologia, psihanaliza, economia politică, poetica, filozofia însăși, la care s-au adăugat ulterior științele formale, exacte și aplicate.

Chiar după ce structuralismul a cedat locul gramaticii generative-transformaționale și pragmaticii, tendința de extindere a lingvisticii dincolo de frontierele ei a continuat și continuă. S-a creat astfel o trăsătură fundamentală a *epistemei* zilelor noastre, bazată pe faptul că lingvistica s-a instituit ca știință-pilot, ca model demn de urmat. Această *epistemă* înseamnă implicit o extindere a perspectivei limbajiere: puține sînt sectoarele în care să nu se vadă alcătuiri de limbaj; se vorbește, astfel, de limbajul cinematografiei, al modei, al obiectelor etc. etc.

În cele ce urmează, vom evoca două din experiențele cele mai caracteristice ale extinderii lingvisticii dincolo de limitele sale: antropologia și psihanaliza, pentru a ne opri asupra legitimității acestei extinderi, atît ca demers metodologic, cît mai ales teoretic. Vom arăta apoi handicapul unor extrapolări mecanice, pentru a ne opri asupra corolarului hermeneutic al unei astfel de aventuri. Acestea vor fi ilustrate cu unele date pe care ni le-ar putea oferi poetica, abordate din perspectiva contribuțiilor decisive ale lui Roland Barthes.

https://biblioteca-digitala.ro

Personalitatea, grație căreia structuralismul lingvistic a devenit o metodă generală de cercetare în științele omului, este Claude-Lévi Strauss. Încă din 1945, el atrăgea atenția asupra valorii de model revoluționar al structuralismului lingvistic: « Fonologia poate juca, față de științele sociale, același rol înnoitor pe care fizica nucleară, de pildă, l-a jucat pentru ansamblul științelor exacte. În ce constă această revoluție, cînd încercăm să o abordăm în implicațiile ei cele mai generale? Ilustrul magistru al fonologiei, N. Trubețkoi, ne va da răspunsul la această întrebare. Într-un articol-program, el reduce metoda fonologică la patru demersuri fundamentale: în primul rînd, fonologia trece de la studierea fenomenelor *conștiente* la aceea a infrastructurii lor *inconștiente* ; ea refuză să trateze *termenii* ca entități independente, luînd, dimpotrivă, ca bază a analizei sale, *relațiile* dintre termeni ; ea introduce noțiunea de sistem ». (Claude-Lévi Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, p. 39—40)[1].

Acestea nu sînt simple declarații de principiu, căci renumitul antropolog a elaborat o operă monumentală, străbătută de preocuparea constantă de dezvăluire a structurilor care guvernează existența popoarelor « primitive ». În mare, trei sînt domeniile în care Lévi Strauss aplică metoda structurală: unele elemente de viață materială, ca de pildă bucătăria, relațiile de înrudire și mitologia. În toate acestea, fenomenele sînt studiate în semnificațiile lor, axate pe opoziția fundamentală dintre natură și cultură ; ele alcătuiesc un sistem în care termenii se definesc prin poziția ocupată în ansamblu.

Aplicat la antropologie, structuralismul a fost confruntat cu probleme teoretice, puse mai explicit decît în lingvistică: antropologia se leagă direct de sociologie, de teoria culturii, a civilizației, de epistemologia și gîndirea popoarelor, care duc, toate, la luări de poziție filozofică. Se poate spune, într-un anume fel că, dacă n-ar fi fost extins la antropologie, structuralismul n-ar fi devenit o trăsătură a *epistemei* zilelor noastre.

Claritatea, fertilitatea aplicării structuralismului în antropologie a produs o puternică atracție asupra spiritelor preocupate de rezolvarea problemelor puse de științele omului. La Congresul ținut la Institutul de Psihologie al Universității din Roma, în 1953, regretatul Jacques Lacan prezenta comunicarea *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, în care spunea: « Lingvistica poate să ne servească aici de ghid, întrucît ea orientează antropologia contemporană, iar noi nu putem rămîne indiferenți.

Forma de matematizare, în care se înscrie descoperirea *fonemului* ca funcție de perechi de opoziții alcătuite de cele mai mici elemente discriminative sesizabile ale semanticii, ne duce la înseși temeliile unde ultima doctrină a lui Freud desemnează, într-o conotație vocalică a prezenței și absenței, sursele subiective ale funcției simbolice.

Iar reducerea oricărei limbi la grupul unui foarte mic număr al acestor opoziții fonemice, amorsînd o astfel de formalizare riguroasă a morfemelor sale cele mai înalte, ne pune la dispoziție o abordare strictă a cîmpului nostru.

Este rîndul nostru să o preluăm pentru a găsi incidențele noastre, așa cum procedează deja, în mod paralel, etnografia, descifrînd miturile după sincronia mitemelor. Nu este oare izbitor că un Lévi Strauss, sugerînd implicația structurilor limbajului și a acestei părți a legilor sociale care reglementează alianța și înrudirea, lărgește însuși terenul în care Freud plasează inconștientul?» (Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 284—285).

---

[1] Cf. și Pierre Cressant, *Lévi Strauss*, Ed. Universitaires, colecția « Psychothèque », Paris, 1970, p. 49—50.

https://biblioteca-digitala.ro

Obiectul cercetării psihanalizei structurale este, în mod normal, inconştientul şi, în acest caz, ne găsim în plin domeniu caracteristic disciplinelor bazate pe structuralism, care merg pînă la izvorul manifestărilor umane.

Teza fundamentală a lui Lacan susţine că « inconştientul este organizat ca un limbaj », ea suscitînd adeziuni, dar şi critici. Fapt este că metoda psihanalitică este reamenajată în funcţie de aceste teze. Inconştientul fiind organizat ca un limbaj, înseamnă că el este articulat în unităţi analoge semnelor limbii, alcătuite dintr-un « signifiant » şi un « signifié ».

Inconştientul este organizat ca un limbaj şi pentru că manifestările lui se articulează în mod analog cu sintaxa limbii: un vis, de pildă, are o desfăşurare sintagmatică, prezentîndu-se ca o suită de simboluri în spatele cărora se ascund dorinţi refulate. « Pe scurt, inconştientul nu este semnificantul unui limbaj, ci el însuşi este limbaj, adică sistem de semnificanţi », arată Jean Deschamps în articolul *Psychanalyse et structuralisme* (în « La Pensée », nr. 135, oct. 1967, p. 142).

Modelul lingvistic este însă folosit mai amplu în psihanaliză, prin lămurirea naturii unor procese cu ajutorul conceptelor, înzestrate cu o mare forţă explicativă. Se recurge, printre altele, la teoriile lui Roman Jakobson privitoare la metonimie şi metaforă ca doi poli fundamentali ai limbajului[1]. Metonimia este legată de mecanismul deplasării: « Metonimia sau deplasarea este procesul prin care atenţia, gîndirea, investirea alunecă de la un termen la altul în favoarea unei asemănări (cel mai des a unei părţi fonologice, ca atunci cînd e vorba de cuvinte) » (J. Deschamps, *op. cit.*, p. 145). Astfel de deplasări metonimice sînt provocate de refularea unei anumite reprezentări, care este atrasă în inconştient, producîndu-se o transmutare a valorilor psihice, să zicem de la o idee abstractă la un echivalent concret, ca în cazul visului.

Metaforei îi corespunde procesul de condensare prin care mai multe lanţuri asociative se concentrează într-o reprezentare unică, centrală. Astfel, un vis poate fi o manifestare laconică, prescurtată a unui conţinut latent. Metafora joacă un rol esenţial în alcătuirea inconştientului: ea este mecanismul prin care un reprezentant ia locul altuia, acesta nefiind evocat ca atare (Cf. J. Deschamps, *op. cit.*, p. 145). Cum se ştie, metonimia şi metafora au fost reinterpretate structural în cadrul semanticii şi al retoricii actuale (Cf. *Rhétorique générale*, elaborată de grupul J. Dubois ş. a. Larousse, Paris, 1970).

În ce priveşte poetica, se poate spune că însăşi constituirea ei, în forma actuală, este rezultatul aplicării structuralismului şi apoi a generativismului la literatură.

La încetăţenirea structuralismului în literatură au contribuit hotărîtor lucrările şi activitatea de ansamblu ale lui Roland Barthes. Fără a face aici o prezentare, nici măcar sumară, a contribuţiilor lui Barthes în acest domeniu, ne mărginim la menţionarea unor studii fundamentale: *Mythologies* (Seuil, 1957), *Sur Racine* (Seuil, 1963), *Essais critiques* (Seuil, 1964), *S/Z* (Seuil, 1970) etc.

Analiza făcută de Barthes nuvelei lui Balzac *Sarrasine* exploatează o categorie poetică şi semiotică de bază, aceea a conotaţiei, care îl duce la elucidarea tehnicii de lectură plurală: « A interpreta un text, nu înseamnă să i se dea un sens (mai mult sau mai puţin întemeiat, mai mult sau mai puţin liber), înseamnă, dimpotrivă, să apreciem din ce plural este făcut » (*S/Z*, p. 11). Lectura va dezvălui deci mai multe sensuri, raportate la mai multe coduri cristalizate în text ca o dantelă. Lectura plurală presupune înţelegerea operei ca lucrare deschisă, după expresia încetăţenită de Umberto Eco (*Opera aperta*, Milano, 1962), concept pe care l-am abordat mai cuprin-

---

[1] Cf. Roman Jakobson, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, în *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris, 1963, p. 41—67.

https://biblioteca-digitala.ro

zător cu alt prilej, pornind de la însăşi alcătuirea semiotică a literaturii în ansamblu şi a poeziei în particular.

În cele ce urmează, vom încerca să lămurim, parţial, fireşte, cum structurile poetice cele mai închise permit o lectură plurală şi prin aceasta o profundă interpretare. Pentru lămurirea structurii poetice ca atare, se aplică la literatură modele formale abstracte, dar de sorginte tot lingvistică, aşa cum rezultă din lucrarea binecunoscută a lui Solomon Marcus, *Poetica matematică* (Ed. Academiei R.S.R., 1970).

Două sînt lecţiile de bază ale lingvisticii aplicate dincolo de marginile ei, inclusiv în poetică: 1. descoperirea unităţilor invariante şi stabilirea structurilor din care acestea fac parte. Pe această linie, progrese remarcabile s-au făcut în domeniul naratologiei, ca ramură de bază a poeticii. A. J. Greimas, de pildă, distinge între un nivel imanent al operei, structurat în planul categoriilor naraţiunii (predicatele şi actanţii) şi un nivel manifest care se lămureşte, printre altele, printr-un fel de logică aplicată a modalităţilor.

Ni se pare că mai puţin s-a realizat pe linia cercetării poeticii poeziei, mai ales în spaţii ca cel francez şi chiar românesc. Traducerea unor lucrări ca *Retorica generală* a grupului μ din Liège n-a avut urmări ample, nu s-a închegat un curent de dezbateri fructuoase.

Nu este cazul să ne oprim prea mult asupra legitimităţii modelelor lingvistice şi formale (logico-matematice) în studierea literaturii. Discuţia poate fi oţioasă şi steril polemică. Esenţialul este dacă se descoperă noi laturi, aproape nebănuite, dacă se pătrunde în zone mai adînci de alcătuire a lucrării literare, care nu pot fi sondate fără un instrument mai precis, capabil de a obţine informaţii nu numai prin observarea directă sau intuiţie, ci prin modelare abstractă, printr-un calcul independent de operă. Socotind că astfel de progrese sînt acum un bun cîştigat, am vrea să ne oprim asupra corolarului procesului amintit.

Întrucît criticile aduse lui provin din afara lingvisticii şi a ştiinţelor formale, mai ales din partea istoricilor şi a criticilor literari, nu ne permitem să replicăm, din pricina prea marelui respect faţă de aceste nobile bresle. Am vrea să facem unele observaţii din interior, ca să zicem aşa, care pot avea darul de a înlătura o bună parte din « malentendus ».

Cum spuneam, orice operaţie de cercetare structurală, fie că duce la formalizare, fie că nu, trebuie să fie încoronată de o profundă interpretare. Care sînt treptele acestei interpretări?

1. Trebuie să se stabilească gradul de adecvare a demersului, a modelului folosit la textul sau opera abordată. Unei tipologii a operelor trebuie să-i corespundă o tipologie a demersurilor, a modelelor. Din aceste puncte de vedere, considerăm că modelele naratologice se aplică eficient la naraţiunea tradiţională, strict evenimenţială, apsihologică şi asimbolică, de tipul « *Decameronului* », ea putînd merge pînă la naraţiunea realistă din veacul trecut. Pentru noul roman, se cer, însă, noi modele. Cu atît mai mult este inadecvat modelul naratologic la poezie, mai ales la cea modernă, în ciuda unor cercetări ale şcolii greimasiene, mult respectabile.

2. Interpretarea înseamnă judecarea validităţii demersului, a modelului folosit. Această validitate se poate verifica prin cercetarea coerenţei, corectitudinii modelului, prin diferite teste şi, în general, prin cîntărirea de către un specialist a alcătuirii însăşi a modelului. Un lingvist sau literat vor recurge în acest caz la sprijinul unui logician sau matematician.

3. Interpretarea mai înseamnă stabilirea limitelor demersului sau modelului utilizat. Una din limitele esenţiale este aceea că modelul structural sau formal reduce

https://biblioteca-digitala.ro

textul sau opera la invarianta relațiilor, ignorînd și subiectul emițător și pe cel receptor. Chiar dacă unele prelungiri pragmatice readuc subiectul, ele o fac tot la un nivel abstract, ignorînd subiectul ca pulsiuni, dorințe, aspirații.

4. Interpretarea înseamnă și trecerea dincolo de handicapul abordării structurilor literare în cadrul unui sistem închis. Or, literatura este un sistem funciar deschis prin complexitatea lui, prin simularea vieții, prin relațiile cu ambientul, prin eterogenitatea elementelor sale, prin informația transmisă, prin jocul urmelor textului. (Cf. *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1973, 2, p. 46—54). Cu aceasta, trecem, însă, dincolo de deschiderea metodologică spre deschiderea obiectului însuși. A interpreta înseamnă aici a lămuri tocmai aceste deschideri.

5. A interpreta înseamnă așadar mai mult; în termeni hermeneutici, aceasta se reduce la a face textul, opera să vorbească, să se lămurească prin propriul ei sistem. Dacă modelul nu dă seamă de acest sistem, înseamnă că el cade alături, este, să zicem, deplasat.

6. A interpreta mai cu seamă un text, o operă care ține de modernitate, înseamnă a-i aplica o lectură plurală. Nu ne referim la pluralitatea diacronică, sau la multiplele lecturi sincronice efectuate prin însumare, de către mai mulți cititori, fie ei optimali, ci la o lectură plurală săvîrșită de unul și același cititor-analizator.

7. Lectura plurală se întemeiază pe ambiguitate. Dar nu o soluție a ambiguității se cere aici, ca în lingvistică, ci mai multe soluții.

8. A interpreta înseamnă a stabili multitudinea valențelor elementelor abordate, generatoare de multiple relații.

9. A interpreta înseamnă a dezvălui marile absențe ale textului, prin jocul presupozițiilor și al implicațiilor aserțiunii, absențe care sînt tot atîtea nestemate, înzestrate cu atît mai mare strălucire, cu cît dezvăluirea lor este mai personală. A interpreta aici înseamnă a deveni cititor creator.

Așa ne-o oferă pilda lui Mallarmé în antologicul sonet « La chevelure »:[1]

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
Occident de désirs pour la tout déployer
Se pose (je dirais mourir un diadème)
Vers le front couronné son ancien foyer

Mais sans or soupirer que cette vive nue
L'ignition du feu toujours intérieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur

Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit

---

[1] Pletele zbor de-o flacără-n extremă/ Occident de doruri tot desfășurată/ S-așează (aș zice muri diademă)/ Spre fruntea fost cămin încoronată/ Dar făr'aur a suspina că goală vie/ Arderea focului mereu lăuntric/ Continuă singura de obîrșie/ În nestemată ochi rîs ori veridic/ Goliciune de-erou gingaș hulește/ Cea care-n deget astru nici foc mișcînd/ Doar prea simpu femeia săvîrșește/ Glorios prin sine ispravă fulgurînd// Seamănă rubin îndoiala ce-o jupoaie/ Ca o tutelară torță vioaie/.

https://biblioteca-digitala.ro

De semer de rubis le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.

Zborul este aici metaforă pentru « plete », dar şi punct de plecare pentru metafora « flacără ». Fiecare implică metasememe absente: zborul—metonimia « pasăre », iar flacără—sinecdoca « foc ». În plus, planează indecizia privitoare la purtătoarea pletelor sau admiratorul lor. Întregul poem făureşte un simbol incandescent, închis ca expresie ermetică, dar uluitor de deschis prin valenţele sale.

Interpretarea înseamnă dezvăluirea vibraţiilor acestui simbol, a cărui esenţă este descoperită prin structura formală ; este vorba de un fel de punere în scenă şi de zicere a poemului, analog cu reînvierea textului dramatic, prin jucarea lui. Jocul poemului este, însă, înzestrat cu mai multe şi mai adînci mesaje.

Poemul interiorizează focul şi, prin acesta, şi spaţiul şi timpul ; toate însă capătă înţelesuri şi valenţe multiple şi ambiguï în prezenţa o ganului văzului, întors spre înăuntru, dar poate şi în afară, fiind în acelaşi timp şi mecanism nestemat de producere a semnelor iconice şi judecător, simultan veridic şi rîzător. Lectura plurală trebuie să pună în lumină numeroasele înţelesuri şi relaţii, care nu se însumează pur şi simplu, ci se înmulţesc, îngăduind de fapt nesfîrşite citiri.

Spaţiul nu ne permite să ne oprim asupra locului eroului şi gingaş şi defăimător, de fapt o goliciune de erou, nici asupra mulţimilor de sensuri iscate de astre şi focuri în degetul femeii (se suprapun aici izotopii şi conotaţii mergînd de la sferele astrale, la lumini incandescente şi nestemate).

Doar cîteva observaţii despre o imagine finală, aceea a «semănării cu rubine a îndoielii ce-o jupoaie.» Pivotul « a semăna » este o metaforă verbală, care implică un semănător, ca subiect metaforic, şi un obiect tot metaforic, subînţeles, pentru « îndoiala ». Altfel spus, verbul este o triplă metaforă — una spusă şi două deduse, după care urmează o altă metaforă, aceea a jupuirii, ea implicînd alte două (una a subiectului şi alta a obiectului « îndoiala », încă o dată metaforizat — un fel de epidermă) ; în sfîrşit, totul este din nou determinat metasememic prin comparaţia torţei tutelare şi voioase, ea însăşi implicînd un agent metaforic care o poartă şi un spaţiu luminat.

Aici lectura plurală înseamnă, de fapt, nu o simplă înlănţuire de metafore, cum ar spune Riffaterre (cf. « Langue française », 3, sept. 1969), ci suprapunerea mai multor poeme într-unul singur, prin tehnica punerii în abis. Lectura va genera mai multe poeme într-un cadru dat, ea va aduce la suprafaţă poemele latente, nespuse, dar implicate în text. Făcînd această mirifică operaţie, cititorul omagiază de fapt pe părintele lecturii plurale, nu de mult dispărut. Dar chiar cînd timpul de la trecerea lui în neființă își va lungi durata, aceasta se va concentra înlăuntrul nostru, în focarul ei luminînd astrul creator de înţelesuri — Roland Barthes.

https://biblioteca-digitala.ro

ION POP

ROLAND BARTHES

între critică și literatură

Cine urmărește modul în care se conturează în concepția lui Roland Barthes o definiție a criticii literare este frapat de caracterul marcat *polemic* al atitudinii sale. Autorul *Gradului zero al scriiturii* (1953) și al eseului *Despre Racine* (1960—1963) se afirmă în spațiul literar francez într-o vreme cînd metodele tradiționale de cercetare a fenomenului literar sînt atacate din mai multe direcții deodată, sub presiunea dezvoltării lingvisticii, psihanalizei, sociologiei, antropologiei: orizonturi îmbogățitoare, dar față de care realitatea creației nu este privită totuşi într-o relație de subordonare. Ampla deschidere către științele umaniste ce caracterizează mișcarea « noii critici » este, dimpotrivă, dublată de demersul paralel, menit să reliefeze *specificul* literaturii, statutul său de *limbaj plurivalent*, ireductibil la o semnificație ultimă. Schimbarea opticii asupra actului interpretativ este condiționată astfel de modificarea în esență a perspectivei asupra creației înseși. Și, poate mai mult decît la oricare dintre protagoniștii noii « dispute dintre antici și moderni », acest fapt este vizibil la autorul care ne preocupă.

Într-adevăr, se manifestă de timpuriu în scrisul lui Roland Barthes o acută nevoie de delimitare a propriei viziuni despre literatură și critica ei în raport cu demersurile anterioare. Barthes nu va vorbi astfel despre una, ci despre *două critici:* o critică aparținînd trecutului factologic-pozitivist, de obediență lansoniană — pe care o așează, simplificînd excesiv după cum recunoaște el însuși — sub eticheta de « critică universitară », și o alta — în curs de constituire și afirmare, căreia îi dă numele de *critică de interpretare* sau *critică ideologică*, întrucît era orientată de marile ideologii ale momentului, existențialismul, marxismul, phihanaliza ori fenomenologia. Dihotomia la care se recurge, chiar dacă nu e justificată în toate privințele (Gustave Lanson nu este un critic chiar atît de învechit cum pare la prima vedere și, mai ales, nu e vinovat de toate păcatele urmașilor săi), rămîne operantă atîta vreme cît autorul *Eseurilor critice* o utilizează ca punct de plecare pentru construirea unei imagini ce se va nuanța treptat, pe măsură ce Barthes, provocat de către chiar critica « universitară », va fi obligat să-și precizeze și dezvolte punctele de vedere abia schițate inițial. Replicile din *Critique et vérité* (1966) la pamfletul intempestiv al profesorului Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965) vor fi, în acest sens, deplin revelatoare.

Articolul intitulat *Les deux critiques* (1963), solidar cu unele reflecții din ultima secțiune a cărții *Despre Racine*, sintetizează însă, pentru moment, doar cîteva dintre obiecțiile aduse vechilor metode de cercetare. Ele sînt însă esențiale și angajează, cum vom vedea, însuși nucleul concepției barthiene asupra criticii și a obiectului său.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă stabilirea riguroasă a faptelor biografice sau literare, a circumstanţelor şi a surselor este acceptată în mod firesc ca stadiu pregătitor al unei posibile interpretări a fenomenelor, ceea ce nu poate admite criticul este, întîi de toate, falsa pretenţie a pozitivismului la deplina « obiectivitate » şi, implicit, refuzul său de a-şi recunoaşte natura ideologică. Or, subliniază Barthes, paradoxul acestei critici este că, declarîndu-se interesată de istorie, refuză istoria. Practicînd un determinism rudimentar, ea conturează o viziune *parţială* asupra literaturii ; « a refuza să te întrebi cu privire la fiinţa literaturii — observă criticul — înseamnă să acreditezi în acelaşi timp ideea că această fiinţă este eternă sau (. . .) naturală, pe scurt, că literatura e *de la sine înţeleasă* ». Scriitorul ar scrie doar pentru a se *exprima*, pentru a-şi *traduce* sensibilitatea. Pe de altă parte, caracteristica obsesie a *surselor* îndepărtează critica de factură pozitivistă de la realitatea profundă a literaturii, orientînd cercetarea spre un *altundeva (un ailleurs)*, fie că este vorba despre o altă operă, de o împrejurare biografică, sau de o pasiune trăită de autor. Un «postulat al analogiei » se degajă astfel, conform căruia raportul dintre operă şi exterioritatea ei ar implica « siguranţa că a scrie nu înseamnă niciodată decît *a reproduce*, a copia, a se inspira din », deosebirile dintre cele două entităţi fiind puse pe seama unui soi de « magie » a geniului creator, sortită să rămînă neexplicată. O « genetică a detaliului » se substituie în felul acesta viziunii de ansamblu asupra operei, în care un asemenea detaliu are un *sens funcţional*, constituind « *termenii* unei reţele funcţionale de figuri, reţea care nu poate fi surprinsă în *ordinea* ei *(tenue)* decît în interiorul operei, în *împrejurimile* (entours), nu în rădăcinile sale ». « În fond — continuă Barthes — opera îşi este propriul său model ; adevărul ei nu trebuie căutat în profunzime, ci în întindere », iar relaţia, ce nu poate fi negată, dintre autor şi operă nu trebuie definită pe baza însumării unor « asemănări parcelare, discontinui şi "profunde»"», ci, dimpotrivă, ca « un raport între *întreg* autorul şi *întreaga* operă, un *raport al raporturilor*, o corespondenţă omologică, şi nu analogică ».

Roland Barthes se arată, aşadar, preocupat de evidenţierea *istoricităţii* creaţiei literare ; respingînd ideea că fiinţa literaturii ar fi « eternă » sau « naturală », el afirmă indirect că între limbajul literar şi circumstanţele istorice sau biografice există o legătură de adîncime, dar care nu se reduce la un determinism mecanic, tocmai pentru că, literar fiind, acest limbaj se refuză univocităţii, *monosemiei*, iar pluralitatea de sensuri pe care o conţine apare, pe de altă parte, numai dacă opera este considerată în realitatea sa specifică, determinată de relaţiile multiple ce se stabilesc între diversele elemente ce o compun. Cu alte cuvinte, de la împrejurările exterioare pînă la text se desfăşoară o întreagă serie de medieri, de transformări şi deformări ce pun sub semnul întrebării o estetică fundamentată pe *mimesis*, deci pentru care opera este mai degrabă un *produs*, rezultatul *reflectării*, al *oglindirii* şi *imitării* unui model exterior. Împreună cu un Gaston Bachelard, criticul subliniază, din contra, caracterul *deformant* al imaginaţiei creatoare, interesîndu-se mai ales de modul în care se realizează o astfel de deformare sau chiar *eludare* a presupusului « model » exterior. Afirmaţia din *Les deux critiques*, pe care am citat-o, şi anume că « opera îşi este propriul său model », poate fi just înţeleasă numai într-o atare perspectivă. Ea invită, în ultimă instanţă, la o « *analiză imanentă* », punînd în prim plan realitatea intrinsecă a operei, sau, cum se mai exprimă Barthes, la o « activitate care se instalează *în* operă şi nu stabileşte raportul său cu lumea decît după ce a descris-o în întregime din interior în funcţiunile sale sau, cum se spune astăzi, în structura sa ». Aşa ar proceda critica fenomenologică, tematică şi structurală, urmărind explicitarea şi nu explicarea operei, respectiv, reconstituirea « metaforelor interioare ale operei şi definirea ei ca « sistem de funcţiuni ».

https://biblioteca-digitala.ro

Dar tocmai analiza imanentă — observă Barthes — scapă ariei de investigaţie a « criticii universitare » pozitiviste. Dacă acceptă în sfera sa unele direcţii ale criticii de interpretare, acestea sînt, în mod semnificativ, tot orientările care privesc opera în funcţie de o realitate exterioară ei, ca în cazul psihocriticii unui Charles Mauron, pusă sub tutelă freudiană. Aducerea în discuţie a criticii de inspiraţie psihanalitică permite importante nuanţări ale atitudinii barthiene faţă de aşa-numita *critică de semnificaţie*. Psihocriticii lui Mauron i se adaugă pe acest teren şi contribuţiile de sociologie marxistă a literaturii, datorate lui Lucien Goldmann. Fără să-şi ascundă rezervele de principiu, în măsura în care aceste interpretări pornesc de la elemente de dincolo de spaţiul operei, nereuşind să se elibereze cu totul de o anume rigiditate a relaţiei de determinare, autorul lui *Sur Racine* face totuşi distincţia necesară între ele şi demersurile criticii propriu-zis pozitiviste, « universitare ». Este o diferenţă de profunzime, fie a sondajului în realitatea psihică a autorului (în cazul lui Charles Mauron), fie în aceea a «lumii » (la Lucien Goldmann) şi mai ales o deosebire ţinînd de capacitatea de cuprindere şi sistematizare a elementelor analizate într-o viziune *coerentă*, *unitară*, realizată pe baza unui *sistem de lectură*, a unei opţiuni metodologice mărturisite din primul moment. Căci dacă literatura este şi pentru aceşti critici dependentă de nişte factori din afara ei, viziunea *analogică*, simplistă, amendată de Barthes, tinde să fie depăşită aici spre o *omologie* (Goldmann vorbeşte despre o « omologie structurală ») ce relativizează în mare măsură determinismul, recunoscînd specificitatea limbajului literar, complexitatea medierilor pe care statutul său particular le presupune. « Ideea de produs — se notează în *Despre Racine* — a făcut deci loc, încetul cu încetul, ideii de semn : opera ar fi semnul unui dincolo de ea însăşi : critica constă, atunci, în descifrarea semnificaţiei, în descoperirea termenilor ei şi îndeosebi a termenului ascuns, semnificatul ».

Barthes are acum ocazia de a sublinia, pe de o parte, disponibilitatea de semnificaţie infinită a operei literare, deci polisemia ei, iar pe de altă parte de a pune în evidenţă consecinţele ce decurg de aici pentru actul interpretării critice a semnificaţiilor. « A scrie — se afirmă în *Cuvîntul înainte* la *Despre Racine* — înseamnă zguduirea sensului lumii, insinuarea unei întrebări indirecte, căreia scriitorul, printr-un ultim suspens, se abţine de a-i da un răspuns. Răspunsul îl dăm fiecare dintre noi, punînd în el istoria noastră, limbajul nostru, libertatea noastră ; dar cum istoriile, limbajele şi libertăţile se schimbă necontenit, răspunsurile pe care lumea le dă scriitorului sînt infinite : nu încetăm niciodată să răspundem la ceea ce s-a scris în afara oricărui răspuns : afirmate, apoi intrînd în rivalitate, apoi înlocuite, sensurile trec, întrebarea rămîne ».

Pretenţia de a descifra *semnificatul* sub ceea ce opera oferă ca *semnificant* global apare astfel ca zadarnică, întrucît nu există o ultimă şi unică semnificaţie, — iar atunci critica este obligată să se recunoască drept parţială, în sensul că reprezintă o *opţiune* alegerea unui *sistem de lectură* ce nu este niciodată « neutru ». Rezultă de aici că discursul critic nu poate aspira mai mult decît la o *coerenţă* în cadrul sistemului de lectură pentru care s-a optat, el nu poate fi decît *plauzibil* sau — cum va spune Barthes ceva mai tîrziu — *valid*. E o concluzie ce poate părea relativizantă la extrem, şi ea angajează una dintre problemele fundamentale ale meditaţiei barthiene asupra criticii, şi anume aceea a *adevărului* său. « *Cunoaşterea* eului profund este iluzorie — notează autorul cărţii consacrate lui Racine — : nu există decît diferite feluri de a vorbi. Racine se pretează la mai multe limbaje : psihanalitic, existenţial, tragic, psihologic (pot fi inventate şi altele ; vor mai fi inventate

https://biblioteca-digitala.ro

și altele) ; nici unul nu este inocent ». Ceea ce urmează oferă însă, oarecum, cheia acestui relativism : « Dar a recunoaște această neputință de *a spune* adevărul despre Racine înseamnă a recunoaște în sfîrșit statutul special al literaturii ». Caracterul prea tranșant al afirmării divorțului dintre critică și adevăr e într-o oarecare măsură corectat, deoarece accentul cade iarăși pe sugestia *polisemiei* textului literar, a ireductibilității sale la transparența conceptuală.

Se vede deci că demersul teoretic al lui Roland Barthes se întemeiază în esență pe o puternică conștiință a istoricității limbajului, conjugată cu ferma susținere a plurivalenței semnificative a operei. Acesteia din urmă îi corespunde o multiplicitate a posibilităților de abordare critică. Actul critic angajează astfel o dublă deschidere spre istorie : căci, definită ca « meta-limbaj », « discurs despre discurs » sau « limbaj secund » (vezi eseul *Qu'est-ce que la critique ?* din 1963, cuprins în volumul *Essais critiques*, 1964), critica trebuie să țină seama în egală măsură de relația dintre « limbajul-obiect » al operei și epoca scrierii sale, și de raportul dintre limbajul critic (marcat, la rîndul său, de istorie) și același limbaj-obiect. Este o viziune de maximă mobilitate asupra literaturii, dominată de o constantă a gîndirii critice barthiene, care e opoziția categorică față de ceea ce, în cadrul limbajului, *cultural* fiind, se prezintă totuși sub aparența *naturalului*. Să ne reamintim, în acest sens, de replica dată criticii « universitare », cu privire la așa-zisa « eternitate » a operei sau la « naturalitatea » ei. Caracterizînd concepția lui Barthes, un Louis-Jean Calvet a avut de aceea perfectă dreptate să o așeze sub semnul unei « priviri politice asupra semnului », desfășurată de la « urmărirea falselor evidențe la afirmarea caracterului topic al oricărui limbaj » (v. L.-J. Calvet, *Roland Barthes, un regard politique sur le signe*, Payot, Paris, 1973, p. 159).

Numai avînd în vedere această mobilitate a privirii critice îndreptate către realitatea și ea în mișcare a operei, vom înțelege de ce Barthes revine mereu asupra ideii că discursul critic nu ar fi în stare să descopere adevărul, sensul operei, ci numai « regulile și constrîngerile elaborării acestui sens », structura formală care doar condiționează sensul, conservîndu-i însă fundamentala ambiguitate. Dacă literatura este, cum spune criticul, un « sens suspendat », grilele « sistemului de lectură » nu vor putea decît să aproximeze ceva din înțelesurile acestei « metafore infinite ». « În sine, un limbaj nu este adevărat sau fals — citim tot în *Qu'est-ce que la critique ?* — el este valid sau nu este astfel : valid, adică constituind un sistem coerent de semne. » Înseamnă oare aceasta că orice poate fi spus despre orice operă ? — Nicidecum ; căci tot Barthes afirmă că limbajul critic trebuie, pentru a-și dovedi validitatea, « să "integreze" (. .) cea mai mare cantitate posibilă a limbajului » operei. Accentul e într-adevăr deplasat de pe « mesajul » operei pe « sistemul de semne » — dar dacă această deplasare este poate prea categorică, nu trebuie uitat că « structura formală » reconstituită în discursul critic nu e totuși vidă de sens, ci este chiar aceea care « permite acestui sens să fie transmis ». Contradicția e aparentă și ține, cum am văzut, de polivalența semnului literar.

Dar întreagă această problematică implicînd o definiție cît mai cuprinzătoare a demersului interpretativ își găsește expresia în eseul din 1966, *Critique et vérité*, care, răspunzînd pamfletului lui Raymond Picard, constituie în același timp o meditație aprofundată asupra specificului literaturii și a consecințelor care decurg din el pentru discursul critic modern. Nimic nu-i repugnă mai mult, — cum spuneam — lui Roland Barthes, decît falsele evidențe, pretenția la « imuabil », « etern » și

https://biblioteca-digitala.ro

« natural » a perspectivei asupra literaturii. Or, tocmai în numele unei asemenea pretenții vorbise profesorul de la Sorbona făcînd apel la ceea ce el numise « certitudinile limbajului », « implicațiile coerenței psihologice », « imperativele structurii genului », care ar fi nişte « evidențe ce determină oarecum nişte zone de obiectivitate » de unde cititorul poate încerca, prudent, anumite interpretări (v. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, J. J. Pauvert, Paris, 1965, p. 69). Primul obiectiv al lui Barthes va fi deci — şi nu întîmplător — răsturnarea acestor argumente, respingerea « verosimilului critic » (le vraisemblable critique) — formulă în care se concentrează mai multe dintre « evidențele depuse » — cum se exprimă autorul eseului — în spiritul oamenilor de către tradiție: « Înțelepți, majoritate, opinia curentă », acel « *ce qui va de soi* » reluat mai tîrziu, în *Roland Barthes par Roland Barthes* (1976), în numai puțin agreata formulă a « *Doxei* ». *Obiectivitate*, *claritate*, *gust* sînt concepte supuse rînd pe rînd unei analize critice necruțătoare, descoperindu-li-se adevăratul caracter ideologic, marca istorică. Aşa cum a subliniat nu o dată, Barthes spune şi acum foarte limpede că: « Aceste evidențe nu sînt . . . decît opțiuni » — nişte alegeri în fond conservatoare şi reductive, întrucît codul pentru care se optează (în perimetrul pozitivismului critic) este « de obicei codul literei », adică cel ce menține lectura cît mai aproape de transparența conceptuală a limbajului, neglijîndu-i statutul simbolic, deschiderea spre orizontul infinit al sensului. Militînd pentru o « specificitate pur estetică », văzînd în operă o « valoare absolută », critica veche refuză realul impact cu istoria sau relațiile de adîncime cu psihicul uman. În ultimă instanță, « boala » vechii critici e diagnosticată de Barthes ca « asimbolie », ca incapacitate de a « percepe sau mînui simboluri, adică nişte coexistențe de sens ».

Sărăciei discursului critic tradițional, redus la condiția de *comentariu* mai mult sau mai puțin exterior adevăratei, complexei realități a operei, i se opune astfel o critică ce se întîlneşte cu literatura, devine de fapt literatură, în angajamentul comun pe care îl presupune *scriitura*. Or, ne aducem aminte că în prima carte a lui Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, aceasta era definită ca o realitate formală situată între *limba* neutră şi *stilul* individual al scriitorului, « limbaj literar transformat de destinația sa socială . . ., formă surprinsă în intenția ei umană şi legată astfel de marile crize ale istoriei ». Elementul *scriitură* unifică, după Barthes, categorii altădată distincte, ca acelea de poet şi romancier, într-o vreme cînd funcțiunea poetică a literaturii este tot mai mult dublată de funcția *critică*. Vechile ierarhizări ale literaților în scriitori « glorioşi » şi critici « umili servitori » nemaifiind cu adevărat operante, rămîne valabilă pentru o posibilă definiție doar « conştiința rostirii » (conscience de parole). De aceea, autorul eseului *Critică şi adevăr* îşi îngăduie să lărgească astfel definiția scriitorului: « Este scriitor cel pentru care limbajul constituie o problemă, care îi simte profunzimea, nu instrumentalitatea sau frumusețea ». Iar mai departe: « scriitorul şi criticul se întîlnesc în aceeaşi condiție dificilă, în fața aceluiaşi obiect: limbajul ».

Ce se întîmplă, în acest caz, cu lectura critică? Din cele spuse pînă acum, a putut reieşi deja faptul că nici un demers interpretativ nu poate epuiza semnificațiile operei, că — în fond — discursul critic nu e sancționat de « adevărul » descoperit în ea, ci de validitatea pe care i-o conferă coerența în spațiul unui sistem de lectură anunțat de la început. Din felul cum prezintă lucrurile în *Critique et vérité*, se vede că Barthes nu numai că rămîne consecvent cu această poziție, dar chiar întăreşte accentul pus încă de la început pe caracterul simbolic, polisemic al tex-

https://biblioteca-digitala.ro

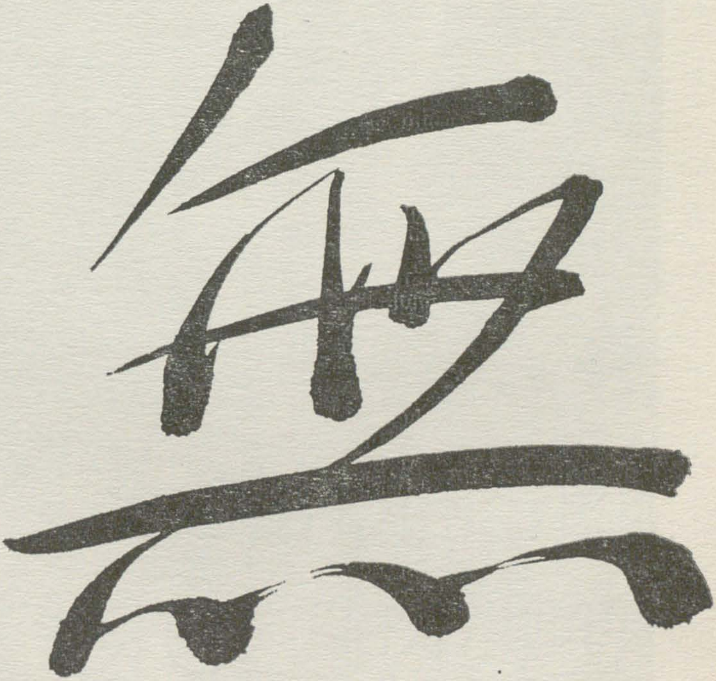
tului. Remarcînd împreună cu Umberto Eco « dispoziția operei spre deschidere » el o caracterizează încă o dată ca « limbă plurală » depășind contingențele imediat-istorice și devenind un « fapt antropologic » ce se propune unor tipuri de descifrare determinate de fiecare epocă: « O operă este "eternă" nu pentru că impune un sens unic unor oameni diferiți, ci pentru să sugerează sensuri diferite unui om unic, care vorbește mereu aceeași limbă simbolică de-a lungul unor timpuri multiple: opera propune, omul dispune ». Formulă memorabilă, în radicală contradicție cu cea a « certitudinilor limbajului » postulînd « eternitatea » stagnantă a creației.

Dar dacă lucrurile stau așa, înseamnă că tocmai discursul critic este acela care umple cu înțelesuri ale momentului istoric « forma » oarecum « vidă » a operei, adică aceea care nu poate fi redusă niciodată la un *singur* și *ultim* sens, ci le cuprinde pe toate în fundamentala sa ambiguitate mitică. Cum am văzut însă, limbajul însuși al criticului e definit de Barthes ca o *scriitură* ce-i angajează plenar personalitatea, încît, căutînd sensurile operei, își caută propriile sale sensuri. (Prin aceasta se și deosebește criticul de simplul cititor și *critica* de *lectură*: a doua e identificare și « pastișă », cea dintîi e un limbaj interpus, definit de întîlnirea dintre alte două limbaje — al operei și al criticului).

Este un mod, acesta, de a reliefa caracterul *creator* al criticii și *subiectivitatea* sa. Nefiind *traducere*, ci *derivare* de sensuri, critica îi apare lui Barthes mai degrabă ca un discurs anamorfotic; în actul de dublare a limbajului operei cu propriul său limbaj, criticul nu poate construi pentru cel dintîi decît un « sens » între ghilimele, care « nu este în cele din urmă decît o nouă eflorescență a simbolurilor care alcătuiesc opera ». Criticii ca « traducere » i se preferă « perifraza », prin care metaforele operei sînt *continuate*: «Trebuie ca simbolul să meargă în căutarea simbolului».

În acest punct, Roland Barthes amorsează una dintre ideile la care va ține cel mai mult de acum înainte — și anume aceea a caracterului « subversiv » al limbajului. În *Critique et vérité* el vorbește deocamdată doar despre o «ironie a simbolurilor, un fel de a pune limbajul în discuție prin excesele (sale), declarate », o « ironie barocă », mizînd pe proliferarea semnificantului, în loc să-i restrîngă cîmpul de manifestare. Cărțile următoare — și îndeosebi *Le plaisir du texte* și *Roland Barthes par Roland Barthes* — vor duce la extrem o asemenea tendință, teoretizînd o estetică a fragmentarului și un « hedonism al limbajului » ca mod de a contracara solidificarea sensului, naturalizarea lui. Ceea ce Barthes numise « criza comentariului » va cunoaște aici o maximă agravare, în profitul reafirmării creației ca limbă plurală, într-o *practică textuală* ce este și nu este a criticii propriu-zise. În spațiul acesteia, Roland Barthes a contribuit, poate mai mult decît oricare alt reprezentant al « noii critici », la punerea în lumină a infinitei disponibilități de semnificare a limbajului literar și, implicit, a capacității sale de a se opune tendințelor de *aservire*, *manipulare* și *recuperare* din partea societății înclinate spre reducerea sensurilor și producția masivă de stereotipii. Și e semnificativ și emoționant faptul că în *Lecția* prin care își inaugura cursurile la catedra de Semiologie literară de la Collège de France (la 7 ianuarie 1977) profesorul a ținut să definească însăși substanța literaturii în funcție de caracterul ei profund interogativ și, ca atare, profund dinamic și viu: « Dar nouă, care nu sîntem nici cavaleri ai credinței, nici supraoameni — spunea Roland Barthes, gîndindu-se la Kierkegaard și Nietzsche — nu ne rămîne, dacă pot spune așa, decît să trișăm cu limba, să trișăm limba. Această trișare salutară, această eschivă, această magnifică momeală, care îngăduie să înțelegem limba în afara puterii, în splendoarea revoluției permanente a limbajului eu o numesc, în ce mă privește, *literatură* ».

https://biblioteca-digitala.ro

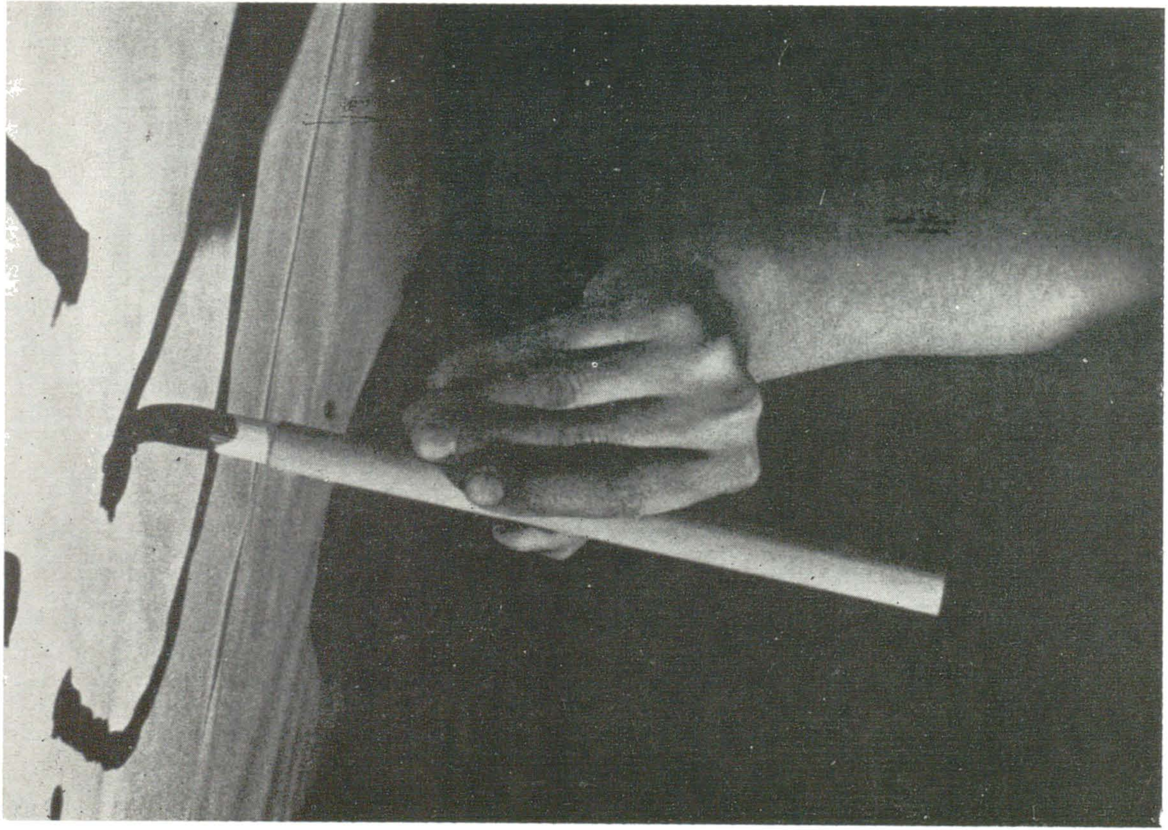


MU, le vide

https://biblioteca-digitala.ro

IMPERIUL SEMNELOR

https://biblioteca-digitala.ro

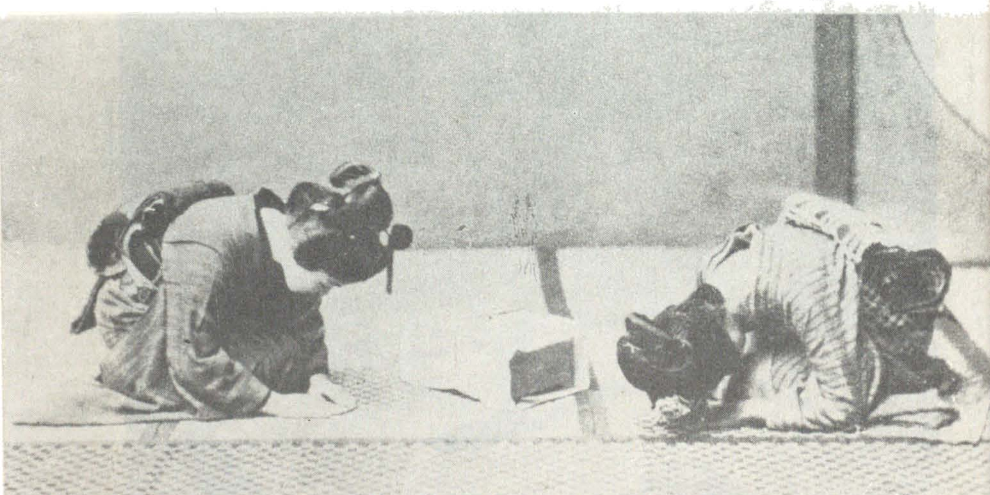


https://biblioteca-digitala.ro

← Gestul unui maestru în scriere

Ceremonialul scrisorii →
(Fragment dintr-o carte poştală)

Prezentarea unui cadou



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Statuia călugărului Hôshi, care a trăit în China la începutul epocii T'ang – finele epocii Heian

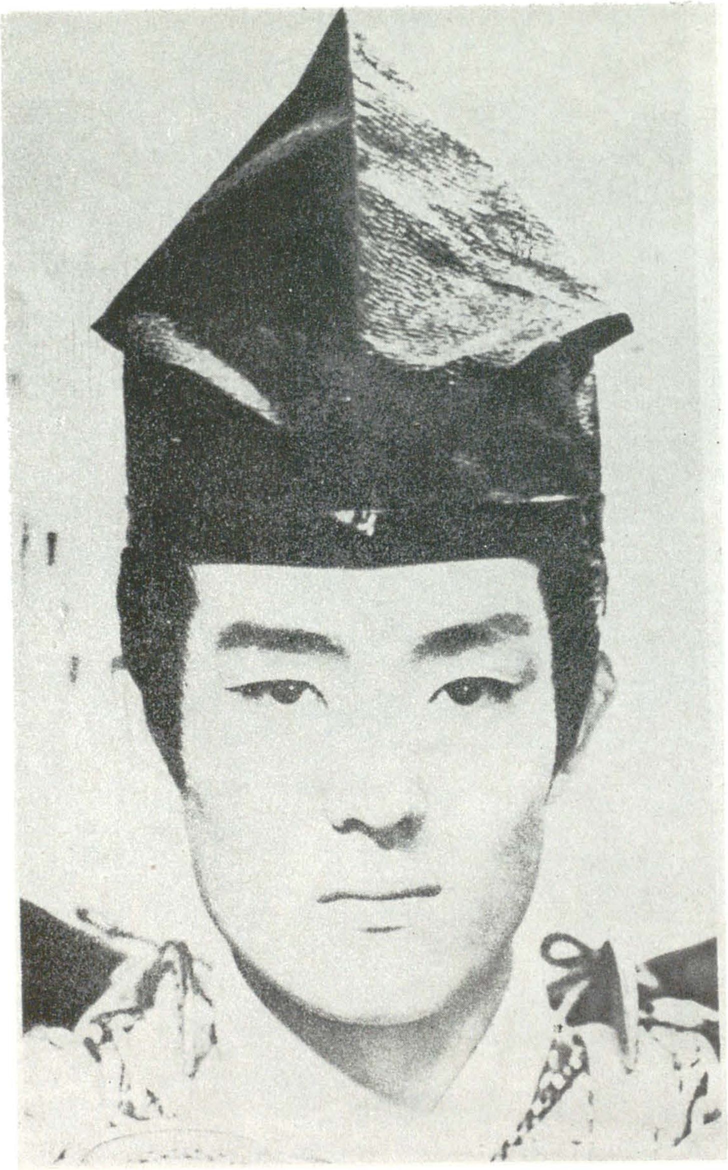
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

actor de teatru Kabuki pe scenă... și în viața de toate zilele, între cei doi fii ai săi

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



Actorul Kazuo Funaki

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

IMPERIUL SEMNELOR

Fără cuvinte

Freamătul dens al unei limbi necunoscute devine, pentru orice străin, un delicios mediu protector, învăluindu-l (dacă nu se află într-o țară ostilă) într-o peliculă sonoră care îl scutește de toate alienările limbii materne; obîrșia, regională și socială, a celui care vorbește, gradul său de cultură și de inteligență, nivelul gustului său, imaginea pe care și-o face despre sine și pe care îți cere să o recunoști ca atare. În această privință, cît de odihnitoare este străinătatea ! Ea te apără de prostie, de vulgaritate, de vanitate, de mondenitate, de naționalitate, de normalitate. Limba necunoscută, căreia însă îi simți respirația, suflul emotiv, într-un cuvînt semnificanța pură, țese împrejurul tău, pe măsură ce te deplasezi, o ușoară amețeală. Ea te antrenează în vidul ei artificial, care nu există decît pentru tine; trăiești într-un interstițiu, liber de povara sensurilor pline. *Cum te-ai descurcat acolo cu limba?* Ceea ce vrea să spună; *Cum ți-ai asigurat nevoia vitală de comunicare?* Sau mai exact, pentru a formula aserțiunea ideologică pe care întrebarea pragmatică o maschează; *nu există comunicare în afara vorbirii.* Or, se întîmplă că în această țară (Japonia) împărăția semnificantului e atît de vastă, cu mult peste hotarele vorbirii, încît schimbul de semne rămîne de o bogăție, de o mobilitate, de o subtilitate fascinante în ciuda opacității limbii, dacă nu chiar datorită acestei opacități. Explicația stă în faptul că în Japonia corpul există, se manifestă, acționează, se dăruie, fără urmă de isterie sau de narcisism, ci după o pură schemă erotică — de o savantă discreție. Nu vocea (cu care identificăm de obicei « drepturile » persoanei) e cea care comunică (Ce să comunice? Sufletul nostru — frumos desigur — sinceritatea noastră? Prestigiul nostru?). Nu vocea, ci trupul

* *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970. Fragmente.

https://biblioteca-digitala.ro

întreg (ochii, surîsul, şuvița de păr, gestul, îmbrăcămintea) ți se adresează într-un soi de gîngurit, căruia perfectul control al codurilor îi anulează orice caracter regresiv, infantil. Fixarea unei întîlniri (prin gesturi, desene, nume proprii) durează, firește, o oră. Dar în ora aceasta, în schimbul unui mesaj (în același timp esențial și neînsemnat) care s-ar fi consumat într-o clipă dacă ar fi fost vorbit, cunoști întregul corp al celuilalt; îl guști, îl deții, îl vezi desfășurîndu-și întreaga sa — fără sfîrșit — poveste, îi auzi textul.

Hrana fără centru

Sukiyaki e un soi de tocană căreia îi cunoști și îi recunoști toate componentele, căci se face pe masa dinaintea ta, fără întrerupere, în timp ce mănînci. Produsele crude (dar cojite, spălate, învăluite într-o nuditate estetică, strălucitoare, colorată, armonioasă ca un veșmînt primăvăratec: « La couleur, la finesse, la touche, l'effet, l'harmonie, le ragoût, tout s'y trouve » — ar spune Diderot) sînt puse laolaltă și aduse pe o tavă: ești confruntat astfel cu esența însăși a pieței, cu prospețimea, naturalitatea și diversitatea ei, și cu acea bună orînduială care face ca simpla materie să fie promisiunea unui eveniment: recrudescență a apetitului, stîrnită de acest obiect mixt care e produsul pieței, deopotrivă natură și marfă, natură comercială, accesibilă posesiunii populare: frunze comestibile, legume, paste gracile, careuri lăptoase din coca de soia, gălbenuș de ou crud, carne roșie și zahăr alb (combinație infinit mai exotică, mai fascinantă sau, fiindcă e vizuală, mai dezgustătoare decît combinația de dulce-sărat a mîncărurilor chinezești, care sînt — prin definiție — gătite și în care zahărul nu se percepe decît în luciul caramelizat al anumitor feluri « lăcuite »), toate aceste crudități, puse alături ca într-un tablou olandez din care par să fi împrumutat precizia conturelor, fermitatea elastică a pensulației și lustrul colorat (despre care nu știi dacă se datorează substanței lucrurilor, eclerajului scenei, unguentului care acoperă tabloul, sau luminii din muzeu), toate cruditățile, deci, sînt transportate treptat într-o cratiță mare în care fierb sub ochii tăi, pierzîndu-și culorile, formele și discontinuitatea, înmuindu-se, denaturîndu-se, pentru a tinde către un roșu care e culoarea esențială a sosului; pe măsură ce extragi, cu vîrful bețigașelor, cîteva bucăți din această tocană abia preparată, altele vin să le înlocuiască. Acest du-te-vino e regizat de o asistentă care, retrasă nițeluș în spatele tău și înarmată cu bețigașe lungi, alimentează alternativ recipientul și conversația: e o mică odisee a hranei, pe care o trăiești cu privirea: ești martorul unui Amurg al Crudității.

https://biblioteca-digitala.ro

Această Cruditate, se știe, e divinitatea tutelară a mîncărurilor japoneze : totul îi e dedicat și dacă, în Japonia, gătitul are loc întotdeauna în fața celui care urmează să mănînce (trăsătură fundamentală a bucătăriei japoneze) e, poate, pentru că se socotește important să celebrezi printr-un spectacol, moartea a ceea ce onorezi mai mult. Ceea ce se onorează în cruditate (termen pe care noi, în chip bizar, îl folosim la singular pentru a exprima sexualitatea limbajului și la plural pentru a numi partea exterioară, anormală și întrucîtva tabu a meselor noastre), nu e, se pare, ca la noi, esența lăuntrică a alimentului, plethora lui sanguină (sîngele fiind simbol al puterii și al morții) căreia îi recuperăm, prin transfer, energia vitală. (La noi, cruditatea e partea « tare » a hranei, cum o dovedește, metonimic, asezonarea intensivă care se impune *steak*-ului tartar). Cruditatea japoneză e esențialmente vizuală : ea denotă o anumită stare colorată a cărnii sau a vegetalului (se subînțelege că nu epuizăm niciodată culoarea, reducînd-o la un catalog de tente : ea trimite, mai curînd, la tactilitatea materiei : *sachini*, de pildă, etalează nu atît culori distincte cît tipuri distincte de rezistență care fac să varieze carnea peștilor cruzi, trecînd-o, dealungul tăvii, prin stadii de flasc, fibros, elastic, compact, aspru, glisant). Integral vizuală (gîndită, adaptată, modelată pentru văz și chiar pentru văzul pictorului, al grafistului) hrana declară, prin aceasta, că nu are profunzime : substanța comestibilă e fără miez prețios, fără forță ascunsă, fără secret vital: nici una din mîncărurile japoneze nu deține un centru (centru alimentar implicat, la noi, în ritualul organizării mesei, în garnisirea și dispunerea bucatelor) ; totul e ornamentul unui alt ornament: mai întîi, pentru că pe masă sau pe tavă, mîncarea nu e decît o sumă de fragmente, din care nici unul nu se detașează ca privilegiat într-o ierarhie a ingerării : a mînca nu înseamnă a respecta un meniu (un itinerar de feluri de mîncare), ci a lua, cu o ușoară atingere a bețigașului, cînd o culoare, cînd alta, după bunul plac al unei inspirații care, în lentoarea sa, apare ca un acompaniament distant, indirect al conversației (la rîndul ei, conversația poate fi ea însăși mai curînd tăcută) ; și apoi, pentru că această hrană — și aci e întreaga ei originalitate — unește într-o singură durată, timpul preparării cu acela al consumării ; *sukiyaki*, a cărui pregătire e interminabilă, ca și consumarea lui sau — dacă putem spune astfel — ca și « conversarea » lui (iar interminabilul nu ține de vreo dificultate tehnică, ci de împrejurarea că, prin natura sa, acest fel de mîncare se epuizează pe măsură ce e gătit, se repetă așadar), *sukiyaki* nu are decît început (acel platou pictat cu alimente de la care se pornește); odată « pornit », el nu mai are momente sau locuri distinctive: rămîne fără centru, ca un text neîntrerupt.

https://biblioteca-digitala.ro

Centru-oraş, centru vid

Oraşele quadrangulare, sau reticulare (Los Angeles de pildă), produc, se spune, o stare de profund inconfort: ele vătămează în noi un anume sentiment cenestezic al oraşului, potrivit căruia orice spaţiu urban trebuie să aibă un centru spre care să te poţi îndrepta şi dinspre care să revii, un loc complet la care să visezi şi prin raportare la care să avansezi sau să te retragi, pe scurt să te închipui. Din raţiuni multiple (istorice, economice, religioase, militare), Occidentul a înţeles foarte bine legea aceasta: toate oraşele sînt concentrice; dar conform orientării înseşi a metafizicii occidentale, după care centrul e întotdeauna un loc al adevărului, centrul oraşelor noastre e întotdeauna plin: loc însemnat, în care se reunesc şi se condensează toate valorile civilizaţiei: spiritualitatea (cu bisericile), puterea (cu instituţiile), finanţa (cu băncile), marfa (cu marile magazine), comunicarea (cu tot ce e «agora»: cafenele şi locuri de promenadă): a merge în centru e totuna cu a întîlni «adevărul» social; a merge în centru e a participa la superba plenitudine a «realităţii».

Oraşul despre care vorbesc (Tokyo) ne înfăţişează un preţios paradox: el are, desigur, un centru, dar centrul acesta e vid. Întregul oraş gravitează în jurul unui loc în egală măsură interzis şi indiferent, o reşedinţă mascată de verdeaţă, apărată de şanţuri cu apă şi locuită de un împărat pe care nimeni nu-l vede niciodată, locuită, aşadar, de nu se ştie cine. Zi de zi, cu traiectoria lor sprintenă, energică, expeditivă ca un exerciţiu de tragere, taxiurile evită acest cerc, a cărui scundă împrejmuire, formă vizibilă a invizibilului, ascunde «nimicul» sacru. Unul din cele două oraşe socotite a fi cele mai puternice din epoca modernă e construit, prin urmare, în jurul unui inel opac de zidărie, ape, acoperişuri şi arbori, un inel al cărui centru nu mai este decît o idee comparată, subzistînd în acel loc nu pentru a iradia forţă, ci pentru a da întregii mişcări urbane sprijinul vidului său central, şi pentru a obliga circulaţia la o perpetuă deviere. În felul acesta, după cum ni se spune, imaginarul se desfăşoară circular, prin ocoluri şi reveniri, de-a lungul unui subiect vid.

Fără adrese

Străzile acestui oraş nu au nume. Există, e drept, adrese scrise, dar ele nu au decît valoare poştală, referindu-se la un cadastru (compus din blocuri şi cartiere de loc geometrice) a cărui cunoaştere e la îndemîna poştaşului, nu şi a turistului: cel mai mare oraş din lume e, practic, neclasificat, iar detaliile sale spaţiale — nenumite. Această obliterare domiciliară pare incomodă acelora (ca noi) obişnuiţi să decreteze că eficace

https://biblioteca-digitala.ro

cu adevărat nu e decît raționalul (principiu după care toponimia urbană optimă e cea a străzilor-numere, ca în Statele Unite, sau ca la Kyoto, care e un oraș chinezesc). Tokyo ne învață totuși că raționalul nu e decît un sistem printre altele. Pentru a lua în stăpînire realul (în speță, realul adreselor) e destul să existe sistem, fie el oricît de ilogic în aparență, oricît de complicat, de disparat, de straniu: un bun bricolaj, se știe, poate nu numai să dureze foarte mult, dar să și satisfacă milioane de locuitori, obișnuiți, în același timp, cu toate reușitele civilizației tehnice.

Anonimatul e atenuat printr-un anumit număr de expediente (cel puțin așa le socotim noi) a căror combinație formează un sistem. Adresa se poate figura printr-o schemă de orientare (desenată sau tipărită), un fel de releveu geografic care situează locul căutat pornind de la un reper cunoscut, o gară de pildă. (Locuitorii orașului excelează în asemenea desene improvizate în care, pe un colț de hîrtie, vedem configurîndu-se rapid o stradă, un imobil, o linie ferată, o firmă. Schimbul de adrese devine, astfel, o specie delicată a comunicării, în care viața corpului și arta gestului grafic reintră în drepturi; e întotdeauna savuros să vezi pe cineva scriind sau, cu atît mai mult, desenînd: oridecîteori mi s-a comunicat în acest mod o adresă, am înregistrat gestul prin care interlocutorul meu inversa creionul pentru a șterge ușor, cu guma plasată de cealaltă parte a vîrfului, curba exagerată a unei străzi, articulația unui viaduct; deși guma e un obiect opus tradiției grafice a Japoniei, gestul cu pricina era tihnit, mîngîietor și sigur, ca și cum chiar și în acest act futil, corpul « *lucra cu mai mult discernămînt decît spiritul* », conform unui precept al actorului Zeami; « fabricarea » adresei conta, parcă, mult mai mult decît adresa însăși (și aș fi dorit ca explicarea ei să dureze ceasuri întregi). Inarmat cu o astfel de adresă, poți să-ți dirijezi singur taxiul, din stradă în stradă, chiar dacă n-ai mai fost niciodată la destinația spre care te îndrepți. Poți, deasemenea, să-l rogi pe șofer să se lase ghidat de gazda îndepărtată pe care o cauți, recurgînd la marile telefoane roșii instalate lîngă mai toate tarabele unei străzi. Toate acestea fac din experiența vizuală o componentă decisivă a orientării: constatare banală dacă ar fi vorba de orientarea în junglă sau în vreo pădure virgină, dar nu tocmai banală cînd se referă la un foarte mare oraș modern, a cărui cunoaștere ar trebui să fie asigurată mai curînd prin planuri, ghiduri, anuare telefonice, așadar prin documente tipărite, iar nu prin practică gestuală.

La Tokyo însă, domicilierea nu se sprijină pe nici o abstracțiune: lăsînd la o parte cadastrul, ea nu e decît pură contingență: mai mult « factuală » decît « legală », ea a încetat să mai afirme conjuncția unei identități cu o proprietate. Acest oraș nu poate fi cunoscut decît printr-o

https://biblioteca-digitala.ro

activitate de tip etnografic: pentru a te orienta în hățișul lui, nu te poți sluji de cărți și adrese, ci de pasul propriu, de văz, de obișnuință și experiență; toate descoperirile pe care le faci sînt intense și fragile; pentru a le regăsi, nu poți recurge decît la amintirea urmei pe care au lăsat-o în tine; de aceea, a vizita pentru prima oară un loc înseamnă a începe să-l scrii: adresa nefiind scrisă, ea trebuie să-și întemeieze singură propria scriitură.

Incidentul

Arta occidentală transformă «impresia» în descripție. Haiku-ul nu descrie însă niciodată: arta sa e contra-descriptivă, în măsura în care preschimbă orice lucru, cu o promptă și victorioasă încăpățînare, în esența fragilă a unei apariții: haiku-ul reține un moment literalmente de ne-reținut («*intenable*»), momentul în care lucrurile, deși sînt deja numai limbaj, devin vorbire, trec de la un limbaj la altul, constituindu-se în «amintiri» a ceea ce urmează să devină, amintiri ale unui viitor anterior sieși. Căci în haiku nu e vorba doar de o predominație a evenimentului propriu-zis.

(Am văzut prima zăpadă.
În dimineața aceea am uitat
Să mă spăl pe față)

Chiar și ceea ce ne-ar putea apărea drept posibilă pictură, drept tablouaș — cum sînt atîtea în arta japoneză — iată, de pildă, acest haiku de Shiki:

Cu un taur pe punte,
O barcă ușoară trece rîul
Prin ploaia serii

devine, sau nu este decît un fel de accent absolut (asemănător accentului căpătat de orice lucru, futil sau nu, în Zen), o cută dibace apărută printr-o mișcare sprintenă pe pagina vieții, în mătasea limbajului...

Numărul și dispersiunea haiku-urilor pe de o parte și laconismul, închiderea lor în sine, pe de altă parte, par să divizeze și să claseze lumea la infinit, constituind un spațiu de fragmente pure, o pulbere de evenimente pe care, datorită unui soi de sterilitate a semnificației, nimic nu poate și nu trebuie să le coaguleze, să le construiască, să le dirijeze, să le încheie. Căci timpul haiku-ului nu are un subiect: lectura nu are alt *eu* decît totalitatea haiku-urilor, un *eu* care, prin nesfîrșită refracție, nu e niciodată decît locul lecturii: potrivit unei imagini propuse de doc-

https://biblioteca-digitala.ro

trina Hua-Yen, s-ar putea spune că trupul comunitar al haiku-urilor e o rețea de giuvaeruri, în care fiecare giuvaer le reflectă pe toate celelalte și tot astfel pînă la infinit, fără să apară vreodată un centru, un prim nucleu de iradiere (pentru noi, imaginea cea mai exactă a acestei mobilități fără motor, fără impuls originar, paradigma acestui joc de străluciri fără obîrșie, ar fi aceea a dicționarului, în care fiecare cuvînt se definește prin alte cuvinte). În Occident, oglinda e un obiect prin excelență narciziac : nu o gîndim decît pentru a ne privi în ea ; se pare că în Orient oglinda e vidă ; ea simbolizează vidul însuși al simbolurilor (*Spiritul celui desăvîrșit* — spune un maestru taoist — *e asemenea unei oglinzi. Nu reține nimic, dar nu respinge nimic. Primește, dar nu păstrează*»: oglinda nu captează decît alte oglinzi, iar această reflectare fără de sfîrșit e vidul însuși care, se știe, e totuna cu forma.). Astfel, haiku-ul ne face să ne amintim de ceea ce nu ni s-a întîmplat niciodată : recunoaștem în el o repetiție fără început, un eveniment fără cauză, o memorie fără persoană, o vorbire plutind continuu fără a acosta vreodată.

Ceea ce am spus, pînă acum, despre haiku se poate spune despre tot ce se întîmplă cînd călătorești prin această țară pe care am numit-o, aci, Japonia. Căci în Japonia, pe stradă, în bar, la magazin, în tren se *întîmplă* (« il *advient* ») mereu ceva. Acest ceva — care, etimologic, e o aventură[1] — e de ordin infinitesimal : o incongruitate vestimentară, un anacronism cultural, o libertate comportamentală, un ilogism al itinerariului, etc. Inventarierea acestor evenimente ar fi o întreprindere sisifică : ele nu strălucesc decît în clipa cînd se lasă citite în scriitura vie a străzii, iar occidentalul nu le-ar putea formula în chip spontan decît încărcîndu-le cu sensul propriei sale distanțe față de ele : pentru a le comunica, ar trebui să le convertim în haiku-uri, limbaj care ne e refuzat. Să adăugăm neîntîrziat că aceste aventuri infime (a căror acumulare, de-a lungul fiecărei zile, provoacă un fel de beție erotică) nu au, de obicei, nimic pitoresc (pitorescul japonez ne e indiferent, căci e distinct de ceea ce constituie « specialitatea » Japoniei : modernitatea ei) și nimic romanesc (fiindu-le străină limbuția care să le transforme în povestiri sau descrieri) ; ele oferă lecturii noastre (în Japonia nu sînt vizitator, sînt cititor) rectitudinea unei urme fără adîncime, fără margine, fără vibrație ; nenumărate gesturi mărunte (de la îmbrăcăminte la surîs) care la noi, datorită narcisismului inveterat al occidentalului, nu sînt decît semne ale unei pompoase siguranțe de sine, devin, în Japonia, simple moduri de a trece, de a desena ceva neașteptat în spațiul străzii : siguranța și independența gestului

[1] Barthes se referă, aici, la înrudirea etimologică dintre : « advenir » și « aventure » (din lat. advenire).

https://biblioteca-digitala.ro

nu mai trimit, în acest caz, la o afirmare a eului (la o « suficiență »), ci numai la un mod grafic de a exista ; așa încît spectacolul străzii japoneze (și, în general, al tuturor locurilor sale publice), ispititor ca produs al unei estetici seculare care a decantat orice vulgaritate, nu depinde nicicum de teatralitatea (de isteria) trupurilor, ci, odată mai mult, de această « scriere » *alla prima*, în cuprinsul căreia tatonarea și regretul, manevra și rectificarea ei sînt în egală măsură imposibile, căci trasarea gestului, eliberată de imaginea avantajoasă pe care scriptorul ar voi să o dea despre sine, nu caută să exprime ceva, ci manifestă simpla existență. « *Cînd mergi* — spune un maestru Zen — *mulțumește-te să mergi. Cînd stai, mulțumeşte-te să stai. Și mai ales nu tărăgăna lucrurile !* »: e ceea ce par a spune, în felul lor, și tînărul biciclist al cărui braț ridicat duce o tavă plină de castronașe şi tînăra vînzătoare care, dinaintea clienților porniți, într-un mare magazin, la asaltul scării rulante, se înclină cu o mişcare atît de adîncă, de ritualizată, încît orice servilitate dispare : și jucătorul de Pachinko introducînd, propulsînd și recăpătîndu-și bilele cu trei gesturi, a căror simplă coordonare e un desen în sine ; și tînărul dandy care, la cafenea, desface cu un gest ritual (sec și masculin) plicul conținător al șervetului cald cu care își va șterge mîinile înainte de a-și bea coca-cola : toate aceste incidente sînt materia primă a haiku-ului.

În româneşte de I. A.

https://biblioteca-digitala.ro

G. KAZAR

Cucerind imperiul semnelor

Imperiul semnelor este un sistem deschis, reformulat pe plan simbolic într-o suită de ansambluri juxtapuse, distribuite sinoptic în mari teme directoare.

Asistînd la explorarea lumii semnificațiilor prin dezgolirea sensului și pătrunzînd în antinomii, operînd reflexii marginale, repunînd în discuție și conștientizînd structuri tradiționale cu valoare limitată, cititorul se află în cele din urmă în fața unui dublu sentiment de fascinație și refuz. Pe de o parte, deoarece i se insinuează descoperirea unui univers simbolic în locurile comune ale vieții cotidiene și, pe de altă parte, realizînd caracterul de miraj efemer al acestei decodări arbitrare, datorită faptului că echivocitatea semnului nu permite organizarea formală a sistemului rămas, tributar doar propriilor sale legi și aparținînd unui univers interior preexistent.

Libertatea de lectură a acestei scriituri rămîne așadar îngrădită într-o desfășurare lineară, în care percepția simultană nu este posibilă, deoarece încărcătura emoțională a momentului de receptare a unui semn este singura condiție concretă. Avem nevoie, deci, de o apropiere mentală nemediată dacă nu dorim ca semnul să se transforme în informație.

Un imperiu ca cel al semnelor, bunăoară, este desigur o structură ierarhică în centrul căreia stăpînește suveran « semnul vid ».

Semnul estompat într-o îngrămădire discontinuă de evenimente și spații: *haiku*, *pachinko*, *sashmi* (Barthes se simte fascinat de rezonanța cuvintelor japoneze și chiar introduce în carte[1] un dicționar de conversație sui-generis), își dezvăluie sensul în mod echivoc, relevînd pe plan secund înțelesurile latente.

Barthes efectuează o lectură sinoptică, surprinzînd caracterul tranzitoriu al semnelor, și prezintă în consecință o organizare formală a imaginilor remanente, corelate la pertinența lor în raport cu sensul simbolic.

Dorința de a multiplica «unghiurile de introspecție » și de a reconstrui în imagini sporadice și ansambluri juxtapuse un model final, care prin subsumarea componentelor să organizeze un « imperiu al semnelor », se dovedește a fi periculoasă.

Propensiunea spre descriere combinată cu modalitatea de extrapolare ermeneutică duce la o interpretare globală a motivelor recurente din simbolica japoneză și generează adesea obnubilarea conotațiilor secundare și a sensurilor originare din matricea semnelor. După acumularea și corelarea informațiilor, autorul trece la dezvăluirea semnului aplicînd un adevărat clivaj spre a cerceta fațetele insolite ale semnului perceput și ajungînd, într-o ultimă transgresiune, la descoperirea « semnului vid ».

---

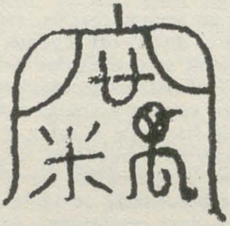
[1] Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

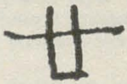
În lumea semnelor, nu se poate pătrunde fără aprehensiunea unor ansambluri formale, care nu înseamnă cuvinte ci sugerează idei, întrucît un *kangi* (ideogramă japoneză) cuprinde două sau trei cuvinte aflîndu-se într-un simultaneism spaţial. În ciuda acestei echivocităţi în scriitură, semnul, prin obiectivarea componentelor sale, se poate transforma într-un echivalent absolut al realităţii. Adesea, un semn este o poveste al cărei sens s-a pierdut cu timpul.

De exemplu ideograma:
care înseamnă « a acţiona pe ascuns »

şi care în scrierea veche era:

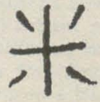


« multe (de fapt douăzeci)

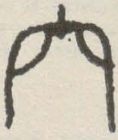


furnici

care fură orezul



din hambar »

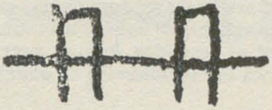


https://biblioteca-digitala.ro

Conservatorismul scrierii, adică structura fixă prin caracterul nemodificabil al semnelor, face ca scrierea japoneză să-și păstreze nealterat farmecul original. Interesantă în acest sens este povestea cuvîntului «vid, neant», care apare în cartea lui Roland Barthes în varianta ideogramei cursive: (pag. 12).

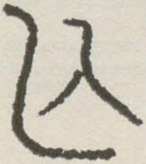
Scris în antichitate, însemna:

« mulți (de fapt patruzeci)



oameni

care defrișează
(fac să dispară)



o pădure. »

https://biblioteca-digitala.ro

Îmbinarea modulelor grafice ne apare prin intermediul privirii şi psihismului într-un dialog interior, din impresia de ansamblu rezultînd sensul determinat. În semnul scris se produce deci o osmoză de componente, conotaţii insolite şi sensuri latente greu sezisabile din exterior. Componentele alcătuite din forme arhetipale permit configuraţii multiple prin utilizarea unei retorici simbolice.

Caligrafia, o artă de primă importanţă în Japonia, se găseşte în situaţia de a fi un mod intermediar de exprimare între pictură şi poezia pe care le unifică, considerînd « pictura o poezie mută, poezia o pictură vorbitoare ».

S-a arătat mai sus cum sistemul ideografic permite cititorului avizat să vadă în fiecare « literă » o imagine vie avînd în acelaşi timp autonomie estetică.

În poezia caligrafiată, caracterul plastic are valoare dominantă, caligraful, care adesea este însuşi autorul versurilor, modelează chipul semnului în funcţie de starea lui sufletească sau *de ceea ce vrea ca semnul să semnifice*. Într-un text, ideogramele pot apărea colţoase ca nişte spărturi de stîncă sau învolburate ca undele unui fluviu, geometric riguroase sau dezlănţuite.

Pentru a evita o percepere lacunară în interpretarea poeziei, trebuie ţinut cont de valoarea conjugată a imaginilor poetice, plastice şi simbolice.

Barthes privind un « haiga » (pictură cu poezie) se întreabă « unde începe pictura şi unde se sfîrşeşte poezia », fără a înţelege că în acest caz avem de a face cu un gen aparte, care trebuie receptat simultan, poezia fiind parte intrinsecă din pictură, iar pictura sugerînd prin mijloace plastice colaterale sensul poeziei.

Pictura, deci, nu ilustrează poezia, ci oferă prin mijloace proprii o nouă imagine corolară imaginii poetice, iar poezia nu explică pictura ci o coroborează, relevînd prin imaginea abstractă a cuvîntului o altă faţetă a sensului, al aceluiaşi sens pe care şi pictura şi poezia încearcă să-l dezvăluie pe căile sale proprii.

Prezentînd într-o manieră formalizată normele proprii ce guvernează această lume a semnelor, autorul extrage din topografia internă a acestui imperiu nodurile ce leagă multitudinea de contexte, stabilind principalele noţiuni corelative:

— *viaţa cotidiană în imperiul semnelor* (strada, alimentaţia, jocul)

— *modul de exprimare* (teatru, poezie, pictură)

— *modul de manifestare* (violenţă, dragoste, politeţe)

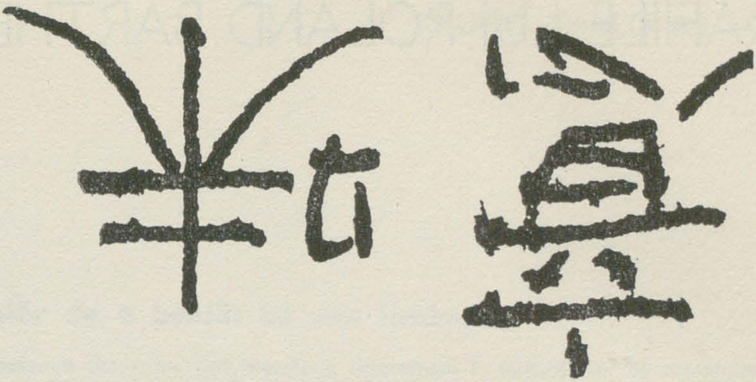
Între aceste structuri sînt găsite contiguităţi pe plan semantic alcătuind un univers euristic în care semnificantul ia forme proteice pentru acelaşi semnificat.

« Imperiul semnelor? Da, dacă se înţelege că semnele sînt vide şi ritualul este fără Dumnezeu » spune Barthes găsind realitatea ultimă între fragmentele dispersate pretutindeni în această scriitură.

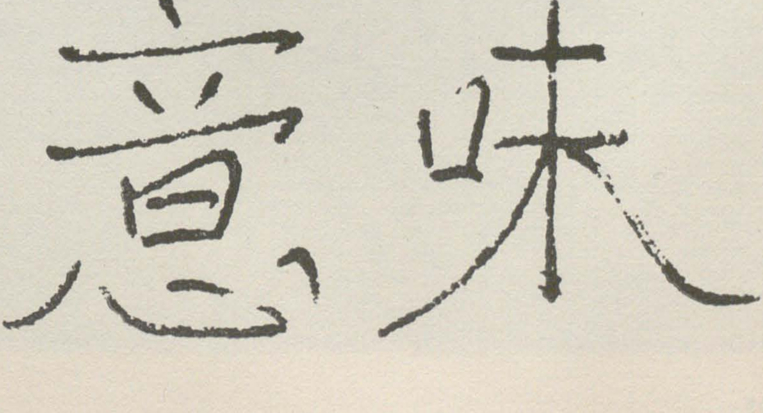
Dar semnele nu sînt vide, însăşi ideograma care înseamnă semn (*imi*) se poate traduce analizînd părţile componente prin « inima cuvîntului ».

Două variante ale aceleeaşi ideograme ▶

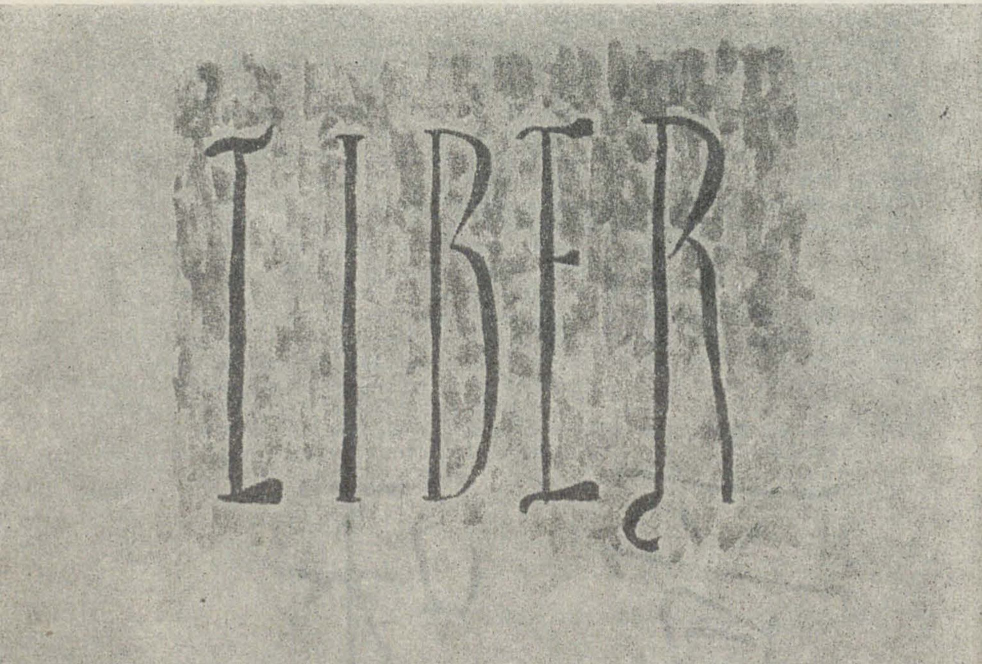
https://biblioteca-digitala.ro



INIMA CUVÎNTULUI



GRAFIILE LUI ROLAND BARTHES



https://biblioteca-digitala.ro

GIULIO CARLO ARGAN

„Sufăr de o boală: eu văd limbajul . . ."

Desenele literaţilor sînt literatură, interesează în calitatea lor de componente ale muncii literare. Care? Ne-am putea gîndi la spargerea granițelor, la gustul de a divaga și de a te privi în oglinda sistemului expresiv deosebit de cel propriu. Sau la ceva mai serios. Oricum, este vorba de un gol care nu poate rămîne ca atare și care altfel nu poate fi umplut. Sigur este faptul că motivația imediată a acestei calități complementare este asemănarea textuală a paginii scrise cu pagina desenată. Atît una cît și cealaltă, din punct de vedere obiectiv, reprezintă o scriere.

Conștient și plin de orgoliu pentru mobilul intelectual, literatul nu este în aceeași măsură de demersul practic, deși scriind recurge la o tehnică, manipulează material, pagina scrisă fiind un obiect grafic, iar pentru cel care ignoră limba în care este scrisă poate apărea nici mai mult nici mai puțin ca un desen. Dacă literatura este o disciplină care are un sistem propriu, nu putem neglija rolul mîinii și al ochiului, adică al corpului. Nu există literat care, scriind, să nu acorde atenție ordinii (sau trudnicei dezordini) a paginii pe care scrie, și care să nu știe că textul nu va fi desăvîrșit atîta timp cît nu este satisfăcător aspectul coalei scrise, tot așa cum pictorii nu consideră tabloul terminat decît atunci cînd e « pictat », adică este de sus pînă jos pictură și nimic altceva decît pictură. Începînd cu Mallarmé, s-a acordat reprezentării vizuale a textului o importanță formală: ciudat, în aceeași perioadă, noua arhitectură în beton armat integra în propria-i structură și își însușea drept generatoare formale armăturile care susținuseră clădirea pe măsură ce se ridica și constituiau, într-un anume fel, istoria lui. De ce trebuie să persiste în literatură dublul nivel, spiritual și fizic, pe care constructorii l-au îndepărtat din arhitectură iar impresioniștii din pictură?

Roland Barthes a fost un semiolog și un lingvist, un om de știință al semnelor vorbite și scrise (și nu numai ale acestora) și ca atare un literat în sensul absolut și total al termenului. Nu poți face știința literaturii fără să faci literatură, și într-adevăr despre textele sale (lui i se datorează noțiunea modernă de « text ») nimeni nu poate spune dacă sînt mai mult științifice sau mai mult literare. De altfel, este o falsă chestiune, pentru că este știut că nu ești om de știință (sau literat) prin domeniul de care te ocupi, ci prin mentalitatea cu care o faci și prin finalitatea atribuită chiar și atunci cînd este vorba, și este cazul lui Barthes, de cele mai curente și discreditate mitologii ale lumii contemporane.

Barthes a desenat: se cunosc circa șapte sute de foi în alb negru și colorate făcute de el.

---

* Text publicat în volumul : Roland Barthes, *Carte Segni*, Electa, Roma, febbraio-marzo 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate aparţin aceloraşi ani, ultimii zece din viaţa lui. Aproape toate au iniţialele, sînt numerotate, datate cu anul, luna, uneori, rar, şi ora. Sînt trasate cu o spontaneitate controlată şi vegheată, cu atenţia disimulată a scriitorului pentru pagina pe care scrie. Nu este nici o îndoială că ţin de un ciclu de cercetare ştiinţifică privind diferitele tipuri de semne: dar trebuie precizat imediat că nu este vorba de notiţe sau schiţe demonstrative; cercetarea specifică pe care o întreprindea Barthes nu p utea fi făcută şi descrisă decît desenînd. În ştiinţa modernă, metoda, ba chiar şi instrumentele experimentului reprezintă deja rezultatul. În acest caz, obiectul era scrierea literară, integritatea chiar şi materială a textului. Întrucît procesele comunicării interesau mai mult decît mesajele, cercetarea specifică privea semnificantul fără semnificat, ca virtualitate deschisă. Pe scurt, interesul suscitat de desenele lui Barthes nu este nici artistic, nici literar, ci epistemologic.

A spus că scrierea trece prin trup, putem fi înregistraţi în timp ce scriem, ca atunci cînd cîntăm la un instrument. A spus că a putea fi citit şi a putea fi scris nu este unul şi acelaşi lucru: « poate fi citit textul pe care nu aş putea să-l rescriu (pot astăzi să scriu ca Balzac?); poate fi scris textul pe care îl citesc anevoie, în cazul în care nu schimb complet regimul meu de lectură ». Paginile desenate sînt texte care se pot scrie şi nu citi, fără ca să fie din acest motiv ermetice sau misterioase. Cu condiţia să nu schimbăm regimul de lectură, să nu anulăm durata considerată una din caracteristicele sale fundamentale. Scrierea-desen se percepe dintr-o singură privire şi nu poate fi interpretată, pentru că dincolo de ceea ce s-a perceput nu există un concept. Poate că vrea să redea experimental tocmai această absenţă.

Care este rolul trupului în scriere? Fiecare trup este diferit de celelalte, caracterul său singular fiind ireductibil. Este aceasta o garanţie inalienabilă de autenticitate într-un moment în care societatea tinde să fie o massă, un bloc format din nenumărate unităţi identice. Caracterul singular al trupului nu rezidă în forma lui globală, ci în mişcările ritmice ale părţilor sale. Există planşe de anatomie în care nu se vede conturul şi arhitectura internă a corpului, silueta fiind alcătuită din reţelele dese ale sistemului nervos şi circulatoriu, central şi periferic. E ca şi cum, pentru a le face vizibile, s-ar fi introdus lichide diferit colorate: ceea ce vedem nu este o structură constantă, ci un ţesut animat; şi textul este un ţesut, o spune cuvîntul.

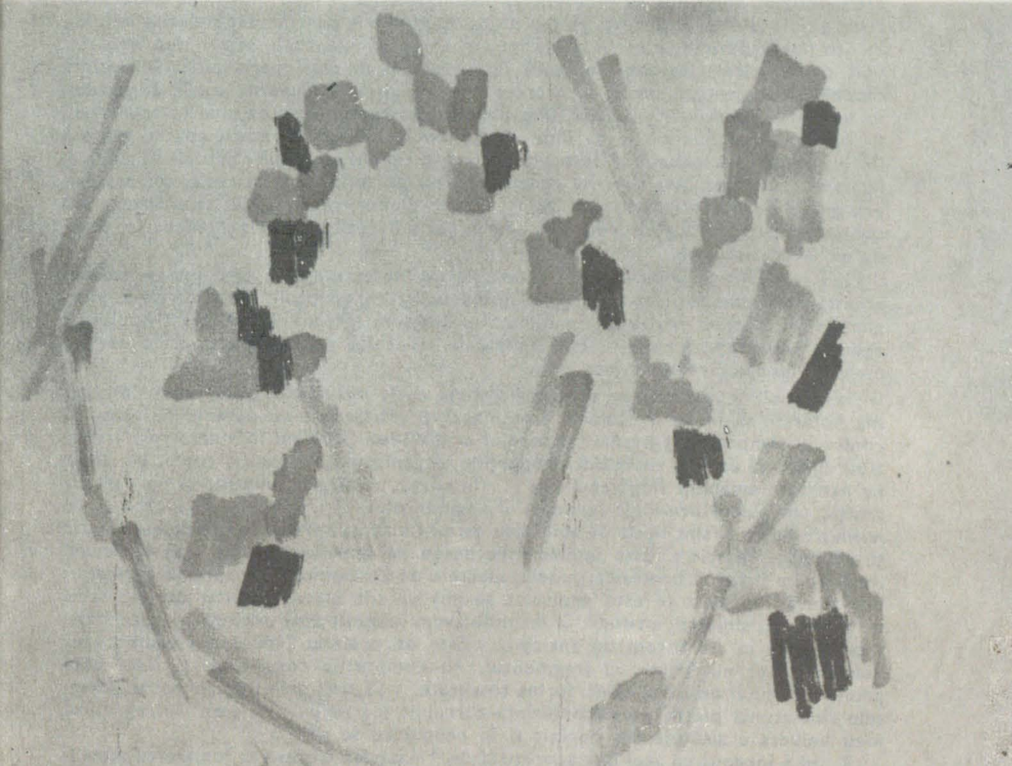
Barthes experimenta pe propriul trup, care avea o particularitate: era stîngaci. Mişcările lui găseau totul pe dos, nu exista un mediu pre-orînduit, pentru a se mişca în el. La şcoală trebuia să lupte ca să fie ca ceilalţi: « desenam, obligat fiind, cu dreapta, dar întindeam culoarea cu stînga: răzbunarea impulsului ». În desene, trăsătura de condei sfîrşeşte, fără excepţie, în culoare: prin trup trece dorinţa şi plăcerea, şi ca atare discursul este erotic, dar şi estetic, cu condiţia să « supui această veche categorie unei uşoare torsiuni care să o îndepărteze de fondul său regresiv, idealist şi să o apropie de corp, în derivă ».

Presiunea « depresivă şi nivelatoare a Legii şi/sau a Violenţei » se exercită asupra intelectului şi a moralei, facultăţi prin excelenţă sociale şi hegemonice, care refuză originalitatea biologică a trupului. De aceea rezultă imediat semnificante semnele care nu trec prin tipologia clasificatorie a alfabetului, vorbirea care nu trece prin simetriile impuse ale gramaticii şi sintaxei, existenţa care nu este dictată de logica nevoii şi consumului, ci este modulată în nesfîrşite tonalităţi de libera corespondenţă a dorinţei şi a plăcerii.

Textele literare şi desenele sînt sisteme de relaţii, dar nu există (sau nu ar trebui să existe) nimic mai puţin rigid şi fix decît sistemul în care totul trebuie să fie flexiune şi mişcare: să se unească, să se desfacă, să se recompună. Sistemul de relaţii interesează mult mai mult decît esenţa (dacă există) a obiectelor. De altfel, ceea ce s-a schimbat în lume este tocmai statutul obiectului, care trebuie mai curînd

https://biblioteca-digitala.ro

consumat (să te bucuri de el) decît posedat (sau de care te bucuri mai mult consumîndu-l decît posedîndu-l). Barthes, care dintre toți structuraliștii a fost cel mai aproape de tipul umanist (adică istoric și moralist), s-a consacrat anume explicării faptului că este de preferat să trăiești cu dorințe și să ți le satisfaci bucurîndu-te, decît cu nevoi pe care să le satisfaci prin consum (toată opera lui e străbătută de o venă subtilă de utopism, corectată de ironie: dar era un cercetător atent și entuziast al lui Fourier). Este tocmai momentul de a cere revenirea la onestitatea meșteșugului în scrierea literară; este un meșteșug care, asemenea tuturor celorlalte, e pe cale de dispariție. Ca și cum nu ar fi de ajuns tipografia, astăzi toți scriitorii folosesc mașina de scris: s-a observat oare că lapsusurile de mașină sînt mai stupide și mai vicioase decît cele ale tocului și decît cele verbale? Cu toate acestea, desenele



https://biblioteca-digitala.ro

A existat un impuls, a existat un gest: și pentru literat pagina albă este un motiv de neliniște, de care nu scapă decît apucîndu-se să scrie.

Fiind vorba, în cazul lui Barthes, de o operă grafică curată și ordonată, clasificarea s-ar putea face după diferitele feluri de semne: linie, pată, fîșie etc., dar fiecare imagine este imaginea unei absențe, a ceva ce a ieșit din cîmp. Unele reproduc desene japoneze, apoi figura dispare, rămînînd numai urma unei mișcări, ca de parfum. Sau se agită în gol segmente înnebunite ca și cum ar fi în căutarea unui spațiu inexistent. Și în toate golul este amintire și dorință, urmate de imaginație și de plăcere.

Pe foaie se produce o schimbare: de la un spațiu imaginar sau presupus la un cîmp în care semnele, dobîndind o consistență proprie, încetează să mai fie semnele a ceva. Ele tind să se organizeze, să facă *pattern*, să sugereze o mișcare: cerneala și culoarea le vor conferi un corp. Născute ca semne sau fragmente, vor forma textul: textul care nu are simetrii prescrise nu este altceva decît mișcarea de gravitație a multor fragmente în jurul golului magnetic al centrului.

Așa cum recunoaște raportul cu japonezii, tot așa nu disimulează interesul pentru Masson, Pollock, Twombly. Dacă recurge la automatism, este pentru a descrie automatismul cu calm și claritate, demonstrînd că nu este o abatere, ci normalul. Analogia este viciul mortal al istoriei ca instituție și autoritate, dar dacă istoria este tot ceea ce a fost trăit și nu există diferență între timpul propriu și cel al vieții, al trupului, atunci nu există temei pentru a considera categorii distincte conștientul și nonconștientul, istoria, natura și viața.

Folosind terminologia lui, nivelul comun literaturii și picturii (acum, mă tem, nu se mai poate vorbi de semn) nu este cel al semnificatului și datorită legăturii rigide cu semnificantul, la pîndă stă mereu analogia, care este ușa Doxei, opinia comună, repetiția, înspăimîntătoarea Meduză care pietrifică semnul, reducîndu-l la semnal. Ne apărăm ocrotind mobilitatea, singularul, irepetabilul, vitalitatea semnelor. Pentru a ține cît mai departe de noi vulgaritatea evidenței, nimic nu e mai indicat decît simplitatea vizualului. Foile desenate și colorate de Barthes seamănă mai puțin cu paginile scrise și mai mult cu partiturile muzicale cărora, citindu-le, li se adaugă ritmul bătut cu piciorul și cîntecul îngînat al frazei.

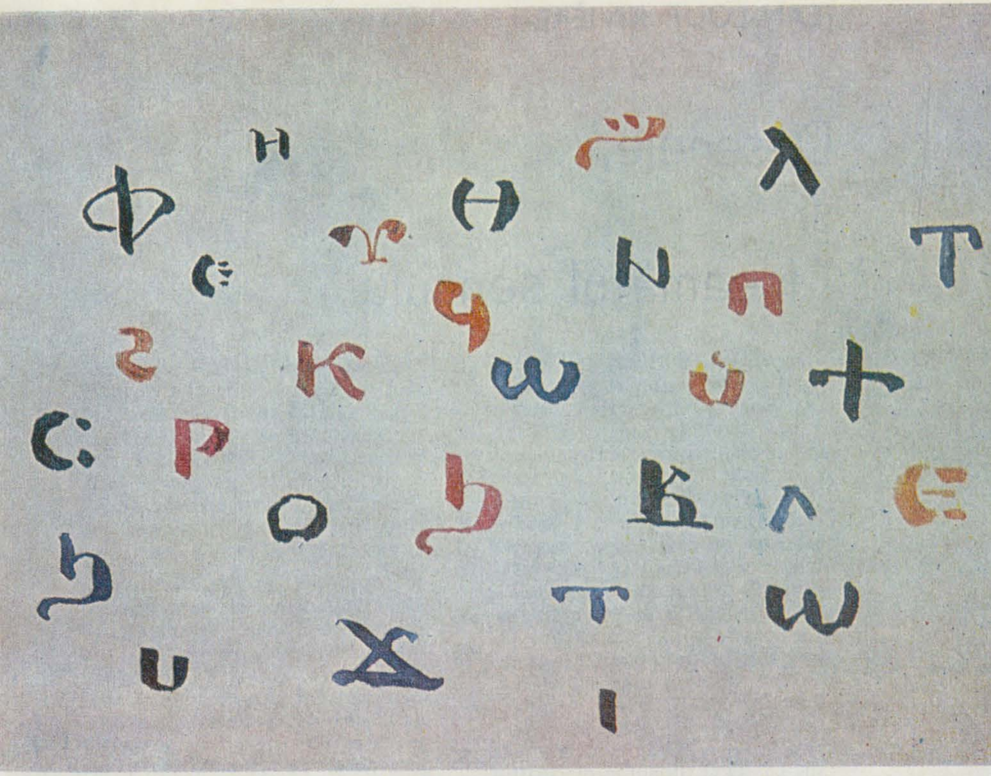
Dar atenție: semnul nu e linie sau trăsătură, este culoare, imediatul vizual. « Ideea unei sexualități fericite, dulci, senzuale, plină de bucurie, nu se găsește în nici o formă scrisă. Atunci, unde ai putea-o citi? În pictură, sau și mai bine: în culoare. Dacă aș fi pictor, nu aș picta decît culori: acest spațiu mi se pare neîngrădit atît în fața Legii (nici o Imitație, nici o Analogie) cît și în fața naturii (pentru că, la urma urmei, oare nu de la pictori vin toate culorile din natură?) »

Culorile (create de pictori) sînt semnele în care este rostită experiența vizuală a realității. De aceea Barthes analizează și descrie în culori și nu în vorbe raportul lui activ cu natura-semn.

« Sufăr de o boală, eu văd limbajul. Ceea ce ar trebui numai să ascult, un impuls ciudat, pervers, întrucît dorința greșește obiectul, mi se arată ca o viziune ». Viziunea este semnificantul dezvăluit care, semnificîndu-se pe sine, nu semnifică altceva.

În românește de D. CONDREA-DERER

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

JEAN-LOUP RIVIÈRE

Desenele şi "freamătul sensului"*

În *Roland Barthes de Roland Barthes*, autorul povesteşte aventura unei părţi dintr-o coastă, extrasă în 1945 pentru a i se face un pneumotorax extrapleural, şi păstrată mult timp: « şi apoi, într-o zi, înţelegînd că funcţia oricărui sertar este să îmblînzească, să ne deprindă cu moartea obiectelor făcîndu-le să treacă printr-un fel de loc pios, de capelă prăfuită, unde, sub pretextul de a le păstra vii, le acordăm un răgaz decent de mohorîtă agonie, dar fără să merg pînă acolo încît să am curajul să arunc acea frîntură smulsă din mine în pubela comună a clădirii, am lăsat să cadă coasta şi tifonul ei din înaltul balconului, ca şi cum aş fi împrăştiat, cu un gest romantic, propria-mi cenuşă, în strada Servandoni, unde vreun cîine se va fi oprit să le miroasă. »

Desenele, în peniţă sau guaşe, ale lui Roland Barthes erau o parte din viaţa sa personală. Păstrate în cartoane sau dăruite prietenilor, ele nu erau destinate publicului şi prin aceasta, în pofida oricărei aparenţe a lor, nu sînt nici pe departe o scriitură. Moartea, din înaltul balconului său, ni le-a zvîrlit în faţa ochilor. Nu vreau să spun că trebuie să păstrăm tăcerea în faţa acestor desene, dar e bine să ştim *cine* ni le trimite şi ce anume înfăţişează ele. « Într-adevăr, atunci cînd îmi dezvălui *intimitatea* mă expun cel mai mult ».

Ritualurile noastre par aşadar să ne impună exhibarea — precum odinioară trupul defunctului — unei opere postume, în cazul de faţă grafică. Fapt ce restrînge discursul vizitatorului: nici elogiul, nici deprecierea, nici interpretarea nu rezistă în faţa acestui ansamblu, pe care ni l-a oferit nu Roland, ci moartea sa. Singure, cîteva aproximaţii perplexe şi neliniştite ar trebui să-l bîntuie pe cel ce le priveşte: ce mi-a fost dat să văd, prin ceea ce mi-a fost astfel transmis?

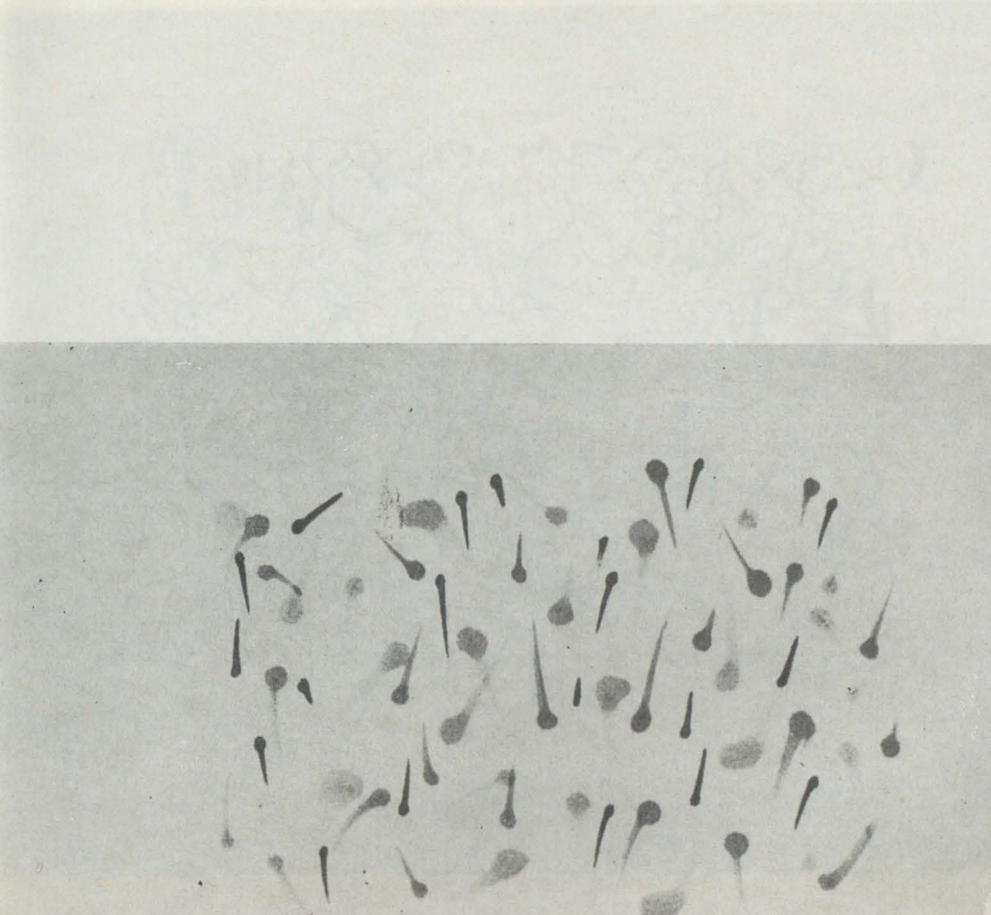
Să fie oare aceste desene versiunea nobilă a frînturii din coastă, un fel de « somatogramă » artistică, urma unui corp despuiat « de imaginar » şi convertit în abstracţia simbolului?

Nu, nu doar atît. Aceste roade ale unei obstinate reconfortări

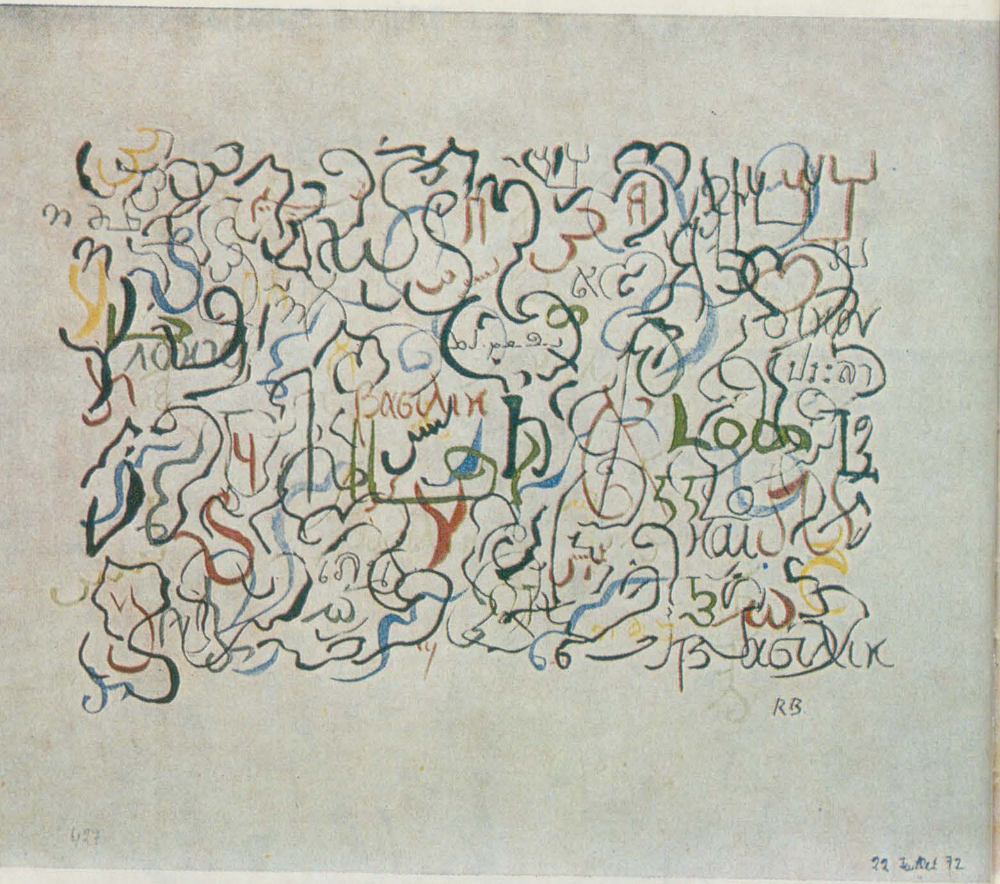
---

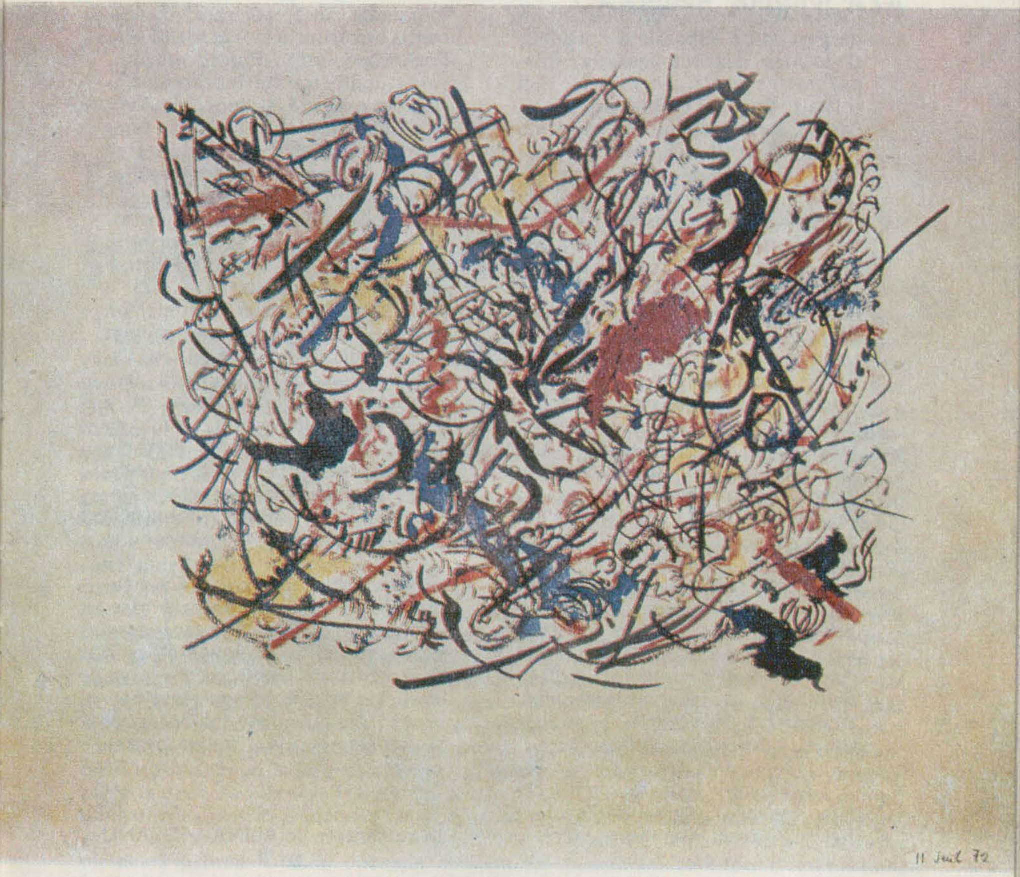
* Text publicat în Roland Barthes, *Dessins*, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro





Desene de Roland Barthes

https://biblioteca-digitala.ro

(peste 700 desene) țin deopotrivă de gest, pură expresie a corpului, și de idee, proiect figurativ. Corpul sau sensul? Nici unul nici celălalt, sau mai curînd amîndouă, dar în forme definite undeva de Roland Barthes: *migrena* și *freamătul* reunite de valoarea Neutrului. « A avea dureri de cap (niciodată foarte puternice), constituie pentru mine un mod de a-mi face trupul opac, încăpățînat, tasat, *prăbușit*, adică, în fond (mare temă regăsită): « *neutru* ». Am putea vedea în activitatea grafică a lui Roland Barthes un fel de migrenă artificială, provocată și condusă pentru a-i smulge trupului « *amprenta* transparenței sale ». Unul din desene, cel puțin, se intitulează, de altfel, *Migrenă*. Corpul nu creează o imagine, nu se exprimă, el imprimă. « Migrena ar fi, atunci, un rău psihosomatic (și nu nevrotic) prin care aș accepta să pătrund, dar *extrem de puțin* (căci migrena este impalpabilă) în acea maladie mortală a omului: carența de simbolizare ». Astfel, aceste « migrene experimentale », o moarte întrezărită, îl consacră pe Charon paznic de muzeu: traseu obligatoriu !

Trăsăturile, linii sau pete, se lasă, uneori, prinse în capcana figurii, literei, semnului, fără a se asimila, însă, acestora (cu excepția lucrărilor mai « academice », flori, còpii, etc.). Preced ele sensul — liniile trasate îndrăzneț țintesc spre figură și sens? Sau vin în urma sensului — figura și semnul sînt duse, grafic, pînă la starea lor de anulare? Desene materialiste sau mistice? Fără îndoială, imposibil de redus: " «*sensul există*, dar acest sens nu se lasă « prins »; el rămîne fluid, fremătînd într-o ușoară ebuliție. Starea ideală a socialității se declară astfel: un imens și perpetuu foșnet animat al nenumăratelor sensuri ce țîșnesc, crepitează, fulgurează fără a lua vreodată forma definitivă a unui semn împovărat, vai, de semnificatul său (. . .). Formele acestui freamăt: Textul, semnificanța și, poate: « Neutrul »„. Desenele ar fi, atunci, fotografia acestui « freamăt al sensului ».

Roland Barthes artist? Cu siguranță, dacă artistul e acela care, dedicat articulării (pe care să o descopere și să o invente), știe să-și mențină și *dez-legarea* — care, aici, este socială (o activitate personală) și care este, deopotrivă, și aceea a sensului: semne pentru nimic.

În românește de ALINA LEDEANU

https://biblioteca-digitala.ro

CARMINE BENINCASA

ROLAND BARTHES
şi polifonia plăcerilor

Barthes nu vorbea, nu-i plăcea să vorbească despre pictura lui. Ca atare, eschivîndu-se şi lăsîndu-le celorlalţi impresia că nu ţine la arta lui, a refuzat să expună. În acest caz, nu ne rămîne decît *să vorbim despre tăcerea lui faţă de propria-i pictură*. O discuţie despre pictura lui Barthes este o discuţie despre vălul sub care scriitorul îşi ascundea creaţia. Creaţia de pictor a lui R. B. a fost învăluită întotdeauna în tăcere, a fost mascată şi ascunsă de foşnetul paginii scrise. O mantie gigantică acoperea creaţia (« fiinţa oferă posibilităţi, nefiinţa le foloseşte » spune Tao). Impulsul grafic, hîrtiile, (de)semnele, pictura lui nu vor nimic, abea dacă acceptă să existe. Ele reprezintă nevoia primară de joc (joc, în accepţiunea de *play* şi nu de *game*, cum a subliniat D. W. Winnicott), manifestarea directă a principiului plăcerii, principiu al delicateţii, impulsul unui trup care înţelege să se arate fără ostentaţie, exces, risipă sau tiranie. Pictura lui R. B. ţine numai să existe, la mijloc de drum între dorinţă şi încîntare: nu vrea să impună, nu are lăcomia subjugării, a complacerii şi a consensului. Despre ea se poate spune ceea ce susţine Tao Te King: « Produce fără să-şi însuşească, acţionează fără să aştepte nimic, odată terminată lucrarea, nu se agaţă de ea şi pentru că nu o face, creaţia lui va dăinui ». De aceea este atît de apropiată de aparenţa semnelor, umbre de grifonări, urme de pete, care trădează « dialectica celei mai mari iubiri şi, în acelaşi timp, neputinţa de a o mărturisi ».[1]

Pentru R. B., plăcerea este echivalentă cu existenţa ca opţiune pentru fragmentarea cotidiană: să fumezi de plăcere, să conversezi de plăcere, să stai într-o companie la masă de plăcere. Tot aşa, actul scrierii era impuls (impulsul nu este în mod obligatoriu agresiv) al plăcerii. Şi R. B. *picta de plăcere*. Pictura este plăcere, relaxare, amintire, ironie, o « altă » posibilitate a existenţei. Pictura, ca act, nu este niciodată pentru R. B. o operaţie mintală, nu denotă un concept, ci este semn, întîmplare, operaţie, caz: şi (de)semnul dispare în spaţiul care dinamizează, invadează, sălăşluieşte şi străbate. Pictura reprezintă atracţia pentru deosebit, mirajul diversităţii, dorinţa de a risipi monotonia existenţei sale de scriitor »: « te plictiseşti cu Egalul, scria R. B., te exaltă Reversul şi pasiunea este manihee ». Să fie oare pictura pentru el pasiunea pentru acel « revers care sălăşluieşte în el însuşi »? R. B. a început să picteze în 1970/71, după ce s-a întors din călătoria în Japonia[2]. Folosea numeroase tehnici: acuarela, tempera, carioca, tuşul, pastelul cerat; picta uneori şi în ulei, dar întotdeauna pe hîrtie.[3]

Încercînd să catalogăm opera completă, sîntem aproape siguri că putem afirma că a lăsat circa 700 de lucrări.[4]

---

* Text publicat în volumul Roland Barthes, *Carte Segni*, Electa, Roma, febbraio-marzo 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

R.B. a acordat picturii toată atenţia între 1971 şi 1978. După moartea mamei lui (1978) a încetat să mai picteze: viaţa şi gesturile ei (ca atare şi pictura) nu au mai însemnat plăcerea de a exista prin text. Nu a renunţat însă la acordul pianului, căruia zilnic îi dedica un oarecare timp. Muzica nu era impulsul plăcerii, ci uitarea de sine în amintire, *regressus ad uterum*, identificare cu mama, căreia îi plăcea să cînte, ei bine, zilnic, la pian.[5] Dacă muzica presupune un efort al degetelor, desenul, pictura reprezintă o extenuare a mişcării, care nu ia nimic, ci oferă, exprimă totul şi şopteşte. În plus, să pictezi, pentru R. B. însemna pudoare în « a-ţi oferi propriul trup »[6].

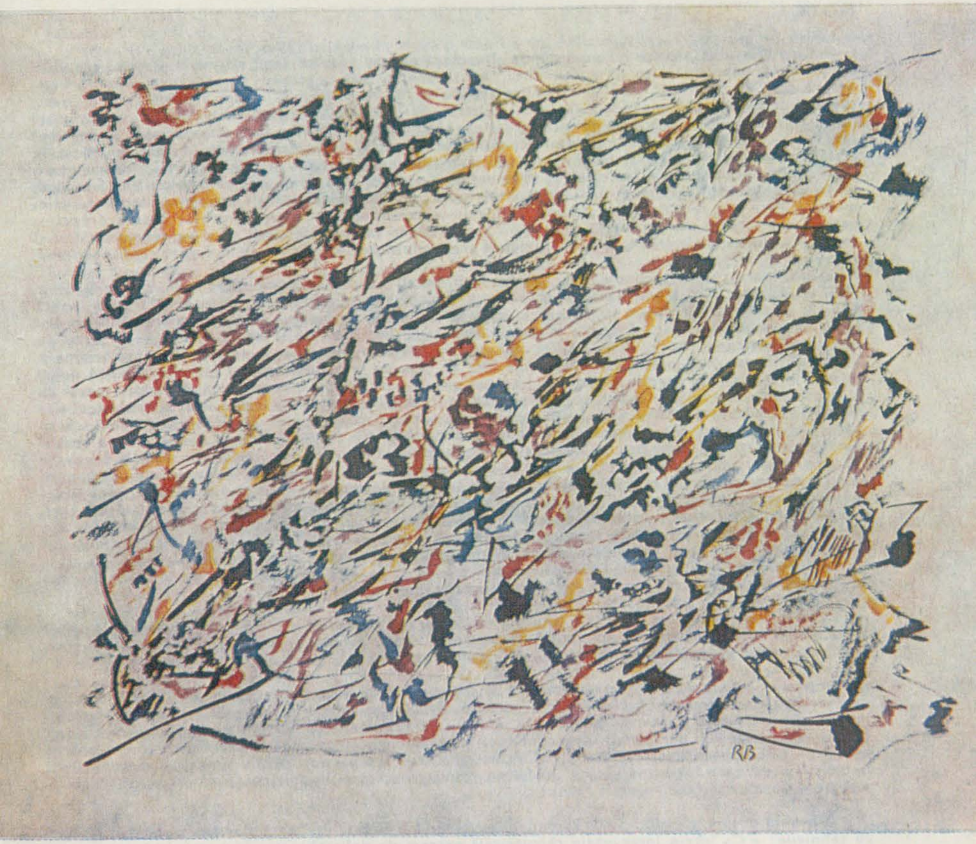
Culoarea era o ocazie de a mixta: mixta culorile; ca să picteze se folosea mult de ustensilele de birou. Adesea confecţiona cutii mici, unde îşi ţinea notele de lucru, folosind numai materialul din birou: cartoane, vederi vechi, scotch, ace ş.a.m.d. Nu era numai o modalitate de a imprima personalitate mediului de lucru, ci şi o încercare de a disloca şi schimba identitatea obiectelor, de a le sustrage destinului lor implacabil utilitar, instrumental, de a refuza finalitatea obiectului, dîndu-i dinamica transformării[7]. R. B. practica pictura şi nu îi plăcea să fie critic sau interpret al ei[8]. O practica cu pudoare şi în tăcere. Se prea poate să nu o fi îndrăgit prea mult, pentru că atunci cînd a scris despre pictură, a vorbit, după cîte se pare, numai despre cei care raportau pictura la semn: cele mai frumoase lucruri le-a scris despre semiografia lui André Masson şi despre semiografia lui Cy Twonbly. Să fi fost pictura ocazia de a dubla « plăcerea textului? » şi de a continua în ambiguitate exerciţiul scrierii? Desena cu dreapta şi aplica cu stînga culoarea. Era oare reacţia faţă de interdicţia de a folosi stînga? Dacă mîinile îşi distribuiau sarcinile şi atribuţiile, R. B. le unea: folosea tehnica montajului şi a colajului pentru manuscrisele lui: tăia, cosea, lipea la loc, nu cu scotch, ci cu ace: decupajul era un rit în munca lui. Fişa şi clasifica totul: desenele sau picturile lui sînt aproape toate numerotate cu o cifră de clasificare progresivă, după o ordine şi o schemă pe care nu am reuşit să le dezlegăm, dar care corespundeau probabil seturilor de caiete sau blocuri pe care picta sau desena, respectînd cu scrupulozitate secvenţa cronologică a execuţiei lucrării. Foile nu sînt aproape niciodată semnate, dar sînt totdeauna datate (adesea consemna şi tehnica folosită). Asupra propriei picturi şi a metodei de lucru la desen nu a lăsat nici o însemnare, în afara afirmaţiei hotărîte prin care susţine că desenele lui nu izvorau niciodată din narcisism şi că de aceea îi plăcea să le facă.

Grafia lui picturală, ca bucurie a libertăţii, ca plăcere a existenţei, ca simpatie pentru « reversul » scrierii, reprezintă şi uitarea de sine a minţii, detaşarea de realitate, estomparea conştiinţei: mîna se joacă şi prin mîini lumea ajunge în posesia semnului. Nu tensiunea profesionistului, nu violenţa angajării, nu mania perfecţionismului, nu conştiinţa angoasantă a celui care caută soarele în beznă, ci creaţia ca semn al libertăţii, ca atingere a necunoscutului, ca « alt tărîm » şi « altă scenă »: creaţia ca plăcere şi nu ca o cunoaştere (...).

Scrierea îşi pierde locul, nu-şi mai află propriul centru. De prea multă vreme totul este « prea mult »; şi creaţia este conştiinţa acestei limite. Atunci, subiectul se trezeşte în negativitatea lui şi « se clatină cuprins de stupoare » (Ezra Pound). Şi ceea ce rămîne din tot ce a fost este numai o fărîmă de nepăsare, dispersarea în pustiul imposibil al suprafeţei. Şi totuşi, privind aceste foi, îţi ţîşnesc parcă din inimă versurile lui E. Montale (« Elegie » din *Omagiu lui Montale*, Mondadori, 1966, pag. 13—14): « Nu te mişca: e mai bine / ne învăluie albastrul subacvatic şi în el e forfotă / de forme, imagini, arabescuri / Aici nu-i loc de lună pentru noi / mai încolo trebuie să se oprească: / se învolbură hotarele vizibilului».

În româneşte de D. CONDREA-DERER

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

NOTE

[1] Cine ştie dacă pictura lui nu ascunde dragostea pentru ceea ce este altceva decît scrierea şi în acelaşi timp imposibilitatea de a comunica, motiv pentru care « greşeşti întotdeauna cînd vorbeşti despre ceea ce iubeşti »! Pare să ne indice aceasta R. B. însuşi într-un bilanţ autobiografic indirect, vorbind despre dragostea lui Stendhal pentru Italia. Scrie R. B.: « Această dialectică a celei mai mari iubiri şi a exprimării dificile este într-un fel cea încercată de copil — încă *infans*, lipsit de limbajul adult — cînd se joacă cu ceea ce Winnicott numeşte un obiect de tranziţie ; spaţiul care separă şi în acelaşi timp uneşte mama şi copilul este chiar spaţiul jocului copilului şi al contra-jocului mamei ; acest spaţiu, încă inform, al fanteziei, al imaginaţiei, al creaţiei. Aşa mi se pare că este Italia lui Stendhal, un fel de obiect de tranziţie a cărui manipulare ludică produce acele semnale puse în evidenţă de Winnicott şi care sînt jurnalele de călătorie. Oprindu-se la aceste Jurnale, care vorbesc despre dragostea pentru Italia, dar nu o comunică (cel puţin aşa consider eu după lectură) ne simţim îndreptăţiţi să repetăm cu melancolie (sau la modul tragic) că greşim întotdeauna cînd vorbim despre ceea ce iubim ».

[2] La întoarcerea din călătoria lui în Orient, R. B. a scris o carte intitulată *L'Empire des signes*, Geneva, 1970 (traducerea italiană a apărut la editura Einaudi, care a publicat aproape întreaga operă a lui R. B., scriitorul). Aici Barthes tratează în domeniul limbajului ceea ce va dezvălui pentru semn. Orientul şi Occidentul, a scris, nu pot fi luate ca realităţi de care să încerci să te apropi şi faţă de care să te contrapui istoric, filozofic, cultural, politic. « Nu privesc cu pasiune spre o esenţă orientală. Orientul îmi este indiferent, îmi furnizează însă un stoc de trăsături, a căror punere în scenă, jocul pe care îl crează, îmi permit să contemplu ideea unui sistem simbolic nemaiauzit, complet separat de al nostru. Gîndindu-ne la Orient, ceea ce poate fi individualizat nu este prezenţa altor simboluri, a alte metafizici, a unei alte înţelepciuni (chiar dacă ar fi de dorit), ci posibilitatea unei diferenţe, a unei schimbări, a unei revoluţii a proprietăţilor sistemelor simbolice. Cîndva va trebui să scriem istoria beznei noastre, să arătăm cît este de compact narcisismul nostru, să facem recensămîntul aluziilor la diferenţe pe care uneori am avut ocazia să le auzim de-a lungul secolelor, recuperările în plan ideologic care au derivat de fiecare dată şi care constau în a răspîndi « necunoaşterea » noastră despre Asia, prin intermediul unor limbaje cunoscute (Orientul lui Voltaire, al publicaţiei « Revue Asiatique », al lui Loti, al companiei Air France). Astăzi sînt fără îndoială mii de lucruri pe care ar trebui să le învăţăm din Orient: şi va fi necesară o muncă enormă de « cunoaştere » (întîrzierea ei nu poate fi decît rezultatul unei tăinuiri ideologice), dar este nevoie şi ca un firicel de lumină să caute, nu alte simboluri, ci chiar sciziunea simbolicului, acceptînd să lăsăm de o parte şi de alta imense zone de umbră (Japonia capitalistă, aculturalizarea americană, dezvoltarea tehnologică)».

Orientul l-a luminat pe R. B. cu multiple străfulgerări, punîndu-l « în starea de scriere ». Această stare echivalează cu zguduirea simţămîntului care este sfîşiat, epuizat pînă la o golire fără alternativă fără ca obiectul să înceteze de a mai fi semnificant, dezirabil. . .

Orientul l-a făcut pe Barthes să înţeleagă că este un fals de natură ideologică să crezi că numai în cuvînt rezidă comunicarea. Acolo, departe, corpul există, se manifestă, acţionează, se oferă, fără isterie, fără narcisism, ci după o intenţie pur erotică — deşi de o subtilă discreţie. Nu este vocea (cu care identificăm « drepturile » persoanei) care comunică (să comunici, ce anume? Sufletul nostru — neapărat frumos — sinceritatea noastră? Prestigiul nostru?) ; este tot corpul (ochii, zîmbetul, meşa, gestul, îmbrăcămintea) care întreţine cu noi un fel de conversaţie, căreia stăpînirea perfectă a codurilor o fereşte de orice caracter regresiv, infantil.

[3] Vorbind despre creaţia lui Cy Twombly (pe care el îl citează ca T.W.), Barthes scrie în legătură cu tehnicile: « Ca într-o intervenţie chirurgicală extrem de delicată, intră în joc totul în acea clipă infinitezimală cînd mina creionului se apropie de granulaţia foii. Mina, substanţă moale, aderă la micile asperităţi ale cîmpului grafic şi urma acestui zbor uşor de albine reprezintă trăsătura de penel a lui T.W. Aderare aparte, întrucît contrazice însăşi ideea de aderare ; este ca o mîngîiere a cărei valoare este dată de amintire ; dar acest trecut al trăsăturii de penel poate fi definit şi ca viitorul ei: creionul, pe jumătate moale, pe jumătate ascuţit (nu ştii cum să desenezi) este pe punctul de a atinge hîrtia: din punct de vedere tehnic, creaţia lui T.W. pare să se lege de trecut şi de viitor, niciodată cu adevărat de prezent: s-ar spune că nu există decît amintirea sau enunţul trăsăturii de penel ; pe hîrtie — din cauza hîrtiei — timpul este în perpetuă nesiguranţă.

Legat de folosirea hîrtiei, trebuie făcută observaţia că dacă hîrtia scriitorului este albă, cea a pictorului este deja uşor murdară, schimbată: culoarea se află deja în hîrtie. Scrie R. B.: « Numai hîrtia scriitorului este albă, curată şi nu e puţin lucru (dificultatea paginii albe: adesea acest alb provoacă panică: cum s-o murdăreşti?) ; dezavantajul scriitorului, deosebirea lui, constă în aceea că îi este negată posibilitatea de a încrusta ». S-ar putea spune că Barthes este un scriitor care practică încrustarea în mod legitim şi sub ochii tuturor. Este ştiut, observa R. B., că ceea ce reprezintă cu adevărat încrustarea nu este nici inscripţia, nici mesajul, ci zidul ca fundal, lemnul ; scrierea supravieţuieşte pe fundal ca un supliment enigmatic pentru că fundalul are consistenţă ca obiect care a avut deja o existenţă: perturbă ordinea, ceea ce este prea mult, în plus, din afară ; sau: fundalul este impropriu pentru gînd pentru că nu este curat (spre deosebire de foaia albă a filozofului) şi ca atare foarte potrivit cu tot restul (arta,

https://biblioteca-digitala.ro

ndolenţa, impulsul, senzualitatea, ironia, gustul: tot ceea ce intelectul poate percepe ca tot atîtea catastrofe estetice).

[4] Nucleul principal al colecţiei este în mîinile fratelui lui Roland, Michel Salzedo, 96 de foi sînt proprietatea lui Romaric Sulger-Buel ; celelalte lucrări sînt risipite prin casele prietenilor scriitorului şi un mic nucleu se află în Italia.

[5] Barthes dedica pianului cel puţin un sfert de oră pe zi. Cînd termina lucrul se pregătea să meargă să cineze cu prietenii şi înainte de a ieşi, cînta la pian. Poate că muzica, pentru R. B., ca în cazul lui Stendhal pentru Italia, este simptomul actului misterios cu care a început transferul său oedipian (simptomul, cu alte cuvinte, ceea ce eliberează şi în acelaşi timp maschează caracterul iraţional al pasiunii): Şi « semnele unei adevărate pasiuni sînt întotdeauna uşor incongruente, într-atît de firave, neînsemnate şi neaşteptate sînt obiectele în care se ascunde principalul transfer » (R. Barthes).

[6] R. B. susţinea că în creaţia artistului se află trupul lui pentru a fi cumpărat, iar schimbul simbolic dintre creaţie şi bani înclină negreşit spre prostituţie. Poate că în aceasta rezidă motivul pentru care a refuzat întotdeauna invitaţia de a-şi expune sau de a vinde creaţiile lui. Să le ofere prietenilor, în schimb, echivala cu a oferi disponibilităţile trupului (mîna pentru trup) care se juca, atingea, încrusta cu semnul şi cu gestul şi care, prin risipa de mişcări ale braţului, consuma pasiunea dăruirii din el însuşi. În textul scris pentru Twombly, la un moment dat, R. B. nota: « În societatea noastră, cea mai mică trăsătură grafică, numai dacă iese din acest trup inimitabil, din acest trup autentic, valorează milioane. Ceea ce se consumă (deoarece este vorba de o societate de consum) este un trup, o « individualitate » (cu alte cuvinte, ceea ce ulterior nu poate fi împărţit). Adică, în opera artistului se află trupul lui pentru a fi cumpărat: schimb în care nu poţi să nu recunoşti contractul care stă la baza prostituţiei. Un asemenea contract aparţine exclusiv societăţii capitaliste? Se poate spune că defineşte practicile comerciale ale mediilor noastre artistice (adesea şocante pentru mulţi) ; în China Populară am văzut lucrări ale unor pictori populari (rurali) a căror muncă era din capul locului departe de orice idee de schimb: se producea un ciudat *chassé-croisé:* pictorul cel mai apreciat făcuse un desen corect şi plat (portretul unui secretar de celulă care citeşte): în trăsătura grafică nu era nici un scop (nici o pasiune, nici o neglijenţă), nimic altceva decît o operaţie analogică (să semene, să fie expresiv) ; pe de altă parte, expoziţia abunda în alte opere, în stilul zis « naiv », în care, în ciuda subiectului realist, trupul nebun al artistului diletant se comprima, exploda, se bucura (prin rotunjimea voluptuoasă a trăsăturilor de penel, prin culoarea dezlănţuită, prin repetarea obsedantă a motivelor). Cu alte cuvinte, trupul debordează întotdeauna schimbul în care este implicat: nici un comerţ din lume, nici o virtute politică nu pot echivala cu trupul: există întotdeauna un punct extrem în care se dă pentru nimic. »

[7] Scrinul de salcîm al mamei — ne-a spus fratele lui Roland — era plin cu ciocane, fierăstraie şi alte lucruri de acest fel.

[8] Nu spunea că nu înţelege nimic, ci că nu se pricepe. Şi totuşi, puţinele studii de hermeneutică consacrate creaţiei Pop-Art, lui André Masson, Cy Twombly, Arcimboldo, Erté, sînt inegalabile. Michel Salzedo susţine că lui Roland îi plăcea mai ales textul despre Masson. Despre pictura antică emitea păreri întotdeauna nuanţate, « dar dintr-un punct de vedere exclusiv literar. Nu îl interesa pictura, ci subiectul picturii » (M. Salzedo).

Era oare o alunecare spre estetizarea obiectului? Studiul despre Esté trece în revistă problema privind semnele plurale şi graniţele interceptate ale oscilaţiei gustului.

https://biblioteca-digitala.ro

9 Nov 71

roland

BARTHES

par roland barthes

écrivains de toujours / seuil

https://biblioteca-digitala.ro

...LIMBAJUL
CARE ESTE
NATURA MEA
DE OM MODERN...

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES de ROLAND BARTHES

Demonul analogiei

Lui Saussure, mai mult decît orice îi era nesuferit arbitrarul *(semnului). Lui Barthes,* analogia. *Artele « analogice » (cinema, fotografie), metodele « analogice » (de pildă critica universitară) sînt discreditate. De ce ? Pentru că analogia implică un efect de Natură: ea constituie « naturalul » într-un izvor de adevăr; iar faptul că este de neînvins (Ré, 23) mărește și mai mult blestemul pe care-l constituie analogia: de îndată ce se vede o formă, ea* trebuie *să semene cu altceva: omenirea pare condamnată la Analogie, adică, în ultima instanță, la Natură. De unde strădania pictorilor, a scriitorilor ca să scape de ea. Cum ? Prin două excese contrare sau, eventual, două* ironii, *care pun Analogia într-o situație ridicolă — fie prefăcîndu-se că-i poartă un respect de o platitudine spectaculară (salvînd astfel Copia), fie deformînd* regulat *— conform unor reguli — obiectul mimat (și aceasta este Anamorfoza, CV, 64).*

În afara acestor transgresiuni, ceea ce se opune benefic Analogiei fățarnice, este simpla corespondență structurală: Omologia, *care reduce amintirea primului obiect la o aluzie proporțională (etimologic, adică în vremurile fericite ale limbajului,* analogie *însemna* proporție).

Taurul vede roșu cînd momeala-i flutură dinaintea botului: cele două feluri de roșu coincid, acela al furiei, și acela al capei: taurul se află în plină analogie, adică în plin imaginar. *Cînd mă opun analogiei, mă opun de fapt imaginarului: adică: coalescența semnului, similitudinea dintre semnificant și semnificat, omeomorfismul imaginilor, Oglinda, momeala captivantă. Toate explicațiile științifice care recurg la analogie — și sînt puzderie — sînt de natura momelii, ele constituie imaginarul Științei.*

Corabia Argo

Imaginea frecventă: aceea a corăbiei Argo (luminoasă și albă), ale carei piese Argonauții le înlocuiau una cîte una, astfel încît se treziră la sfîrșit că aveau o navă cu totul nouă, fără să-i fi schimbat nici numele nici forma. Această corabie Argo este extrem de folositoare: înzestrează alegoria cu un obiect eminamente structural, creat nu de geniu, de inspirație, de determinare, de evoluție, ci rezultat din două acte modeste (care nu pot fi găsite în nici o mistică a creației): substituția *(o piesă alungă pe alta, ca într-o paradigmă) și* numirea *(numele nu este nicidecum legat de stabilitatea pieselor): tot combinîndu-le în interiorul aceluiași nume, nu mai rămîne nimic din originea lor: Argo este un obiect fără altă cauză decît numele său, fără altă identitate decît forma sa.*

Altă Argo: am două spații de lucru, unul la Paris, altul la țară. Fără nici un obiect comun, căci nimic nu este dus vreodată de la unul la altul. Și totuși, ambele locuri sînt

* *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Ed. du Seuil, 1975. Fragmente.

https://biblioteca-digitala.ro

identice. De ce? Pentru că orînduirea uneltelor (hîrtie, condeie, mese, ceasuri, scrumiere) este aceeaşi: identitatea este dată de structura spaţiului. Acest fenomen personal ar fi de-ajuns pentru a ne lămuri structuralismul: sistemul este mai tare decît ființa obiectelor.

Meduză

Doxa este opinia curentă, sensul repetat, cu indiferenţă *ca şi cum nu ţi-ar păsa. Este Meduza: ea petrifică pe cei care o privesc. Înseamnă că ea este* evidentă. *Poate fi văzută? Nici măcar: este o masă gelatinoasă care s-a lipit de fundul retinei. Care e leacul? Într-o zi, la Malo-les-Bains, adolescent fiind, am făcut baie într-o mare rece, plină de meduze (în numele cărei aberaţii am acceptat să intru în apă? Eram în grup, ceea ce justifică toate laşităţile) ; era ceva aşa de obişnuit sa ieşi din apă acoperit de arsuri şi de băşici, încît femeia de la cabine îţi întindea flegmatic sticla cu apă de Javel cînd ieşeai din mare. La fel s-ar putea concepe să simţi o plăcere (perversă) în faţa produselor endoxale ale culturii de masă, dacă la ieşirea dintr-o baie în această cultură ţi-ar întinde cineva de fiecare dată, cu* indiferenţă, *o fărîmă de discurs-detergent.*

Migrene

M-am deprins să spun migrene *în loc de* dureri de cap *(poate pentru că acest cuvînt este frumos. Acest cuvînt impropriu (căci nu mă doare numai jumătate din cap), este un cuvînt just din punct de vedere social ; atribut mitologic al femeii burgheze şi-al omului de litere, migrena este un fapt de clasă: îl vezi oare pe proletar sau pe micul-burghez avînd migrene? Diviziunea socială trece prin trupul meu: însuşi trupul este social.*

Luciditate

Această carte nu este o carte de « confesiuni » ; nu doar că n-ar fi sinceră, ci pentru că, azi, cunoştinţele noastre sînt diferite de cele de ieri ; aceste cunoştinţe se pot rezuma astfel: ce scriu despre mine nu reprezintă niciodată ceva definitiv: *cu cît sînt mai sincer, cu atît sînt mai interpretabil în ochii altor instanţe decît cele ale autorilor de altădată, care credeau ca nu trebuie să se supună decît unei singure legi, aceea a* autenticităţii. *Aceste instanţe sînt Istoria, Ideologia, Inconştientul. Deschise (şi cum ar putea fi altfel?) asupra unor viitoare diferite, textele mele se dezaliniază, niciunul nu se potriveşte cu celălalt ; cel de faţă nu este decît un text în plus, ultimul dintr-o serie, nu ultimul din sens: text pe text, aceasta nu lămureşte niciodată nimic.*

Pămîntul făgăduinţei

Îi părea rău că nu poate cuprinde dintr-odată toate avangardele, atinge toate marginile, că este limitat, rămas în urmă, prea cuminte etc. , iar regretul lui nu putea fi explicat de nici o analiză sigură: la ce rezista el de fapt? Ce refuza (sau, mai superficial, pe ce era supărat aici sau acolo? Pe un stil? O aroganţă? O violenţă? O imbecilitate?

Mai tîrziu

Are această manie de a da « introduceri », « schiţe », « elemente », amînînd mereu « adevărata » carte. Această manie poartă un nume în retorică: este prolepsa *(bine studiată de Genette).*

Iată cîteva din cărţile anunţate: o Istorie a Scriiturii (DZ, 22), o Istorie a Retoricii (1970, II), o Istorie a Etimologiei (1973), o Stilistică nouă (S/Z, 107), o Estetică a

https://biblioteca-digitala.ro

Plăcerii textului (PLT, 104), o nouă știință lingvistică (PLT, 104), o Lingvistică a Valorii (ST, 61), un inventar al discursurilor de dragoste (S/Z, 182), o ficțiune întemeiată pe ideea unui Robinson urban (1971, I), un compendiu asupra micii-burghezii (1971, II), o carte asupra Franței, intitulată — în maniera lui Michelet — Franța noastră *(1971, II), etc.*

Aceste anunțuri, indicînd de cele mai multe ori o carte cu caracter de compendiu, imensă, parodie a marelui monument al cunoașterii, nu pot fi decît simple acte ale discursului (sînt într-adevăr prolepse), ele aparțin categoriei dilatoriului. Dar idilatoriul, negare a realului (a realizabilului) nu este mai puțin viu: aceste proiecte trăiesc, nu sînt niciodată părăsite , suspendate, ele pot prinde din nou viață în orice clipă ; sau, cel puțin, precum urma persistentă a unei obsesii, ele se împlinesc parțial, indirect, ca gesturi, prin teme, fragmente, articole: Istoria Scriiturii (postulată în 1953), a dat naștere douăzeci de ani mai tîrziu ideii unui seminar despre o istorie a discursului francez; Lingvistica Valorii orientează, de departe, cartea de față. A dat muntele naștere unui șoarece? *Va trebui să răsturnăm pozitiv acest proverb dispretuitor: un munte nu este prea mult pentru a zămisli un șoarece.*

Dacă, foarte des, proiectează cărți pe care să le scrie (și pe care nu le scrie) este pentru că întotdeauna amînă ceea ce-l plictisește. Sau, mai curînd, vrea să scrie imediat *ceea ce-i face plăcere să scrie și nu altceva. În* Michelet, *ceea ce i-ar face plăcere să rescrie sînt temele carnale, cafeaua, sîngele, agavele, grîul etc. ; ne vom constitui deci o critică tematică, dar, ca să nu fie riscată teoretic împotriva altei școli — istorică, biografică etc, — căci fantasma este prea egoistă pentru a fi polemică, să declarăm că nu este vorba decît de o* pre-critică, *și că « adevărata » critică (adică a celorlalți) va veni mai tîrziu.*

Aroganța

Îi părea rău, uneori, că se lăsase intimidat de limbaje. Cineva îi spunea atunci: dar, altfel, nu ai fi putut scrie ! Aroganța circulă ca un vin tare printre mesenii textului. Intertextul nu cuprinde numai texte alese cu gingășie, iubite în taină, libere, discrete, generoase, dar și texte obișnuite, triumfătoare. Puteți fi chiar voi textul arogant al unui alt text.

Plăcerea de a împărți

Plăcerea de a împărți: parcele, miniaturi, cearcăne, precizii strălucitoare (cum ar fi efectul produs de hașiș, după spusele lui Baudelaire), priveliștea cîmpurilor, haiku-ul, *trăsătura, scriitura, fragmentul, fotografia, scene de tip italian, pe scurt, la alegere, toată articularea semanticianului sau tot materialul fetișistului. Această plăcere este declarată a fi progresistă: arta claselor în ascensiune procedează prin încadrări (Brecht, Diderot, Eisenstein).*

Fragmentul ca iluzie

*Am iluzia să cred că dacă-mi sfărîm discursul, încetez să mai vorbesc imaginar despre mine, micșorez riscul transcendenței; dar cum fragmentul (*haiku, *maximă, cugetare, crîmpei de jurnal)* este în cele din urmă *un gen retoric, iar retorica este acel strat din limbaj care se oferă cel mai mult interpretării, cînd cred că mă împrăștii nu fac altceva decît să mă întorc cuminte în matca imaginarului.*

(O viață: studii, boli, numiri. Dar restul? Întîlnirile, prieteniile, iubirile, călătoriile, lecturile, plăcerile, temerile, credințele, desfătările, fericirile, indignările, disperările: într-un cuvînt: răsunetele? — În text — dar nu în operă).

https://biblioteca-digitala.ro

Frica de limbaj

Scriind cutare text, el resimte un sentiment culpabil de a folosi un jargon, ca și cum n-ar putea ieși dintr-un discurs devenit nebun de prea multă particularizare: dar dacă, de fapt, va fi folosit toată viața lui un limbaj greșit? Această panică îl apucă cu atît mai mult cu cît aici (la U.) unde, neieșind seara din casă, se uită mult la televizor: i se prezintă (recomandă), atunci, mereu, un limbaj curent care nu este al lui, dar care îl interesează; interesul nu este însă reciproc, căci limbajul lui ar părea cu totul nefiresc publicului de la televiziune (iar în afară de o desfătare estetică orice limbaj nefiresc poate apărea ridicol). Astfel se prezintă curba energiei limbajului: într-un prim timp, ascultăm limbajul celorlalți, iar distanța pînă la el ne dă un sentiment de securitate; într-un al doilea timp, ne îndoim de această retragere: ne este frică de ce spunem (indisociabilă de felul cum îl spunem).

Ce a scris în timpul zilei îi dă spaime nocturne. În chip fantastic, întunericul reduce în minte tot imaginarul scriiturii: imaginea produsului, bîrfa *critică (sau amicală)* este prea așa, prea altminteri, nu este destul de . . . Noaptea, *adjectivele vin înapoi în masă.*

Fantasma, nu visul

Să visezi (bine sau rău) este insipid (ce plictiseală, visurile povestite!). În schimbi fantasma te ajută să-ți petreci orice timp de veghe sau de insomnie, este un mic roman de buzunar pe care-l avem mereu cu noi și pe care-l putem deschide oriunde fără să observe nimeni, în tren, la cafenea, în așteptarea unei întîlniri. Visul îmi displace, pentru că te absoarbe cu totul: visul este monologic; *iar fantasma îmi place pentru că rămîne concomitentă cu conștiința realității (aceea a locului unde mă aflu); se creează astfel un spațiu dublu, dezaliniat, eșalonat, în sînul căruia o voce (nu aș putea niciodată să spun care, a cafelei sau a fabulei interioare), ca în desfășurarea une, fugi, se pune în poziție de* indirect: *se împletește ceva, este, fără condei sau hîrtie, un început de scriitură.*

Intoarcerea în chip de farsă

Impresionat odinioară, impresionat pentru totdeauna de acea idee a lui Marx, că, în Istorie, tragedia se repetă uneori, dar în chip de farsă. *Farsa este o formă ambiguă pentru că lasă să se citească în ea figura a ceea ce repetă în chip derizoriu; așa se întîmplă cu* Contabilitatea: *valoarea puternică pe vremea cînd burghezia era progresistă, trăsătură meschină cînd aceeași burghezie a devenit triumfătoare, cumințită, exploatatoare; așa se întîmplă și cu «concretul» (alibi al atîtor savanți mediocri și politicieni fără relief), și care nu este decît farsa unei valori dintre cele mai înalte: scutirea de sens.*

Cercul fragmentelor

A scrie pe fragmente: fragmentele sînt atunci niște pietre pe circumferința cercului: mă întind în cerc: micul meu univers se fărămițează; iar în centru ce-i?

Cum îi place să găsească, să scrie începuturi, *tinde să înmulțească această plăcere: iată de ce scrie el fragmente: cîte fragmente, atîtea începuturi, tot atîtea plăceri (dar nu-i plac sfîrșiturile: riscul clauzulei retorice este prea mare: teamă de a nu ști să reziste* ultimului cuvînt, ultimei replici*).*

De la fragment la jurnal

Sub alibiul disertației distruse, se ajunge la o practică regulată a fragmentului, apoi de la fragment, se alunecă la «jurnal». Dar atunci scopul acestor lucruri nu este oare de a căpăta dreptul să scrie un «jurnal»? Nu sînt eu oare îndreptățit să consider tot

https://biblioteca-digitala.ro

ce am scris drept un efort clandestin și îndîrjit pentru a reînvia, într-o zi, tema «jurnalului» gidian? La orizontul terminal, poate doar textul inițial (textul lui de debut a avut ca obiect Jurnalul lui Gide).

Producerea fragmentelor mele. Contemplarea fragmentelor mele (corectare, șlefuire etc.). Contemplarea deșeurilor mele (narcisism).

Pe stomacul gol

Dîndu-le întîlnire pentru viitoarea repetiție, Brecht spunea actorilor săi: Nüchtern! Pe stomacul gol ! *Nu vă îmbuibați, nu vă umpleți, nu fiți inspirați, înduioșați, binevoitori, fiți uscați, fiți pe stomacul gol. — Ceea ce scriu eu, sînt oare sigur că-l voi putea suporta opt zile mai tîrziu,* pe stomacul gol? *Această frază, această idee (această idee-frază) care mă mulțumește cînd o găsesc, cine-mi spune că,* pe stomacul gol, *nu-mi va face silă? Cum să-mi interoghez scîrba (scîrba de propriile mele deșeuri?) Cum să pregătesc cea mai bună lectură a scrierilor mele pe care s-o pot spera: nu să-mi placă, ci numai să suport* pe stomacul gol *ceea ce a fost scris?*

Imi place, nu-mi place

Îmi place : *salata, scorțișoara, brînza, ardeii, pasta de migdale, mirosul de fîn proaspăt cosit (mi-ar place ca un «nas»*[1] *să fabrice un astfel de parfum), trandafirii, bujorii, levănțica, șampania, pozițiile politice ușoare, Glenn Gould, berea foarte rece, pernele plate, pîinea prăjită, havanele, Haendel, plimbările domoale, perele, piersicile albe sau roșii, cireșele, culorile, ceasurile, stilourile, penițele pentru scris, dulciurile, sarea goală, romanele realiste, pianul, cafeaua, Pollock, Twombly, toată muzica romantică, Sartre, Brecht, Verne, Fourier, Eisenstein, trenurile, vinul de Medoc sau de Bouzy, să am mărunțiș, Bouvard și Pécuchet, să umblu încălțat cu sandale, seara, pe drumeaguri din sud-vestul Franței, cotul Adurei văzut din casa doctorului L., Frații Max, Serrano-ul la șapte dimineața, la ieșirea din Salamanque etc.*

Nu-mi place : *cățeii cîrlionțați albi, femeile în pantaloni, mușcatele, căpșunile, clavecinul, Miró, tautologiile, desenele animate, Arthur Rubinstein, vilele, după-amiezele, Satie, Bartok, Vivaldi, să telefonez, corurile de copii, concerto-urile lui Chopin, dansurile populare din Bourgogne și dansurile din timpul Renașterii, orga, muzica lui M. A. Charpentier cu trompetele și timpanele ei, politico-sexualul, scenele, inițiativele, fidelitatea, spontaneitatea, serile petrecute cu oamenii pe care nu-i cunosc etc.*

Îmi place, nu-mi place : *acestea nu au nici o importanță pentru nimeni : nu au sens, în aparență. Și totuși, înseamnă: trupul meu nu este același cu al vostru. Astfel, în această spumă anarhică a gusturilor și-a dezgusturilor, un fel de hașurare distrată, se schițează treptat imaginea unei enigme corporale, chemînd complicitatea sau iritarea. Aci începe intimidarea trupului care-l obligă pe celălalt să mă suporte în chip liberal, să rămînă tăcut și curtenitor în fața desfătărilor și a refuzurilor pe care nu le împărtășește.*

(O muscă mă sîcîie, o omor: omori ceea ce te sîcîie. Dacă n-aș fi omorît musca, nu ar fi fost din pur liberalism : *sînt liberal pentru a nu fi un ucigaș).*

În românește de **MICAELA SLĂVESCU**

ABREVIAȚII FOLOSITE: *CV—Critique et Vérité*, 1966; *DZ — Le Degré zéro de l'écriture*, 1972; *S/Z — S/Z*, 1970; *PLT — Le Plaisir du texte*, 1973;

Ré — Réquichot, 1973; *ST* — «Les sorties du texte», 1973; 1970, II — «L'ancienne rhétorique»: 1971, I — «Digressions»; 1971, II — «Réponses».

[1] În industria parfumurilor este numit «nez» un specialist, expert în aprecierea și recunoașterea aromelor.

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

Zgomotirea Limbajului

Vorba este ireversibilă; așa este fatalitatea ei. Ceea ce a fost spus nu poate fi luat înapoi decît amplificîndu-l: a corecta, în speță și în chip bizar, înseamnă a adăuga. Dacă am vorbit, nu mai pot niciodată să nu fi vorbit, să șterg, să anulez; tot ce mai pot face este să spun: anulez, șterg, corectez. Deci, în concluzie, iarăși să vorbesc. Această neobișnuită anulare prin adăogire, eu aș numi-o « bîlbîire ». Bîlbîirea este un mesaj de două ori neîmplinit: pe deoparte, e greu de înțeles dar, pe de alta, cu strădanie, e totuși înțeles: el nu ființează cu adevărat nici în limbă nici în afara ei: este un zgomot de limbaj ce se poate asemui cu seria de pocnituri prin care un motor dă de știre că se află în neregulă. Tocmai aceasta este, dealtfel, și sensul *raté*-ului, semn sonor al unui eșec care se profilează în funcționarea obiectului. Bîlbîirea (a motorului sau a subiectului) reprezintă, în ultimă analiză, o teamă: mi-e teamă să nu se întîmple ca mersul să se oprească.

Moartea mașinii; ea poate fi dureroasă pentru om, de vreme ce el o descrie ca pe aceea a unui animal (a se vedea romanul lui Zola). În cele din urmă, oricît de puțin simpatică ar fi mașina (fiindcă constituie, sub formă de robot, cea mai gravă amenințare: pierderea corpului), există totuși în ea posibilitatea unei teme euforice: buna ei funcționare: ne este frică de mașină prin faptul că merge singură, dar ne bucurăm de ea prin faptul că merge bine. Astfel fiind, după cum disfuncțiile limbajului sînt oarecum rezumate într-un semn sonor — bîlbîiala —, tot astfel buna funcționare a mașinei se manifestă printr-o ființare muzicală: zgomotirea.

---

* Text publicat în *Esthétique sans entrave. Mélanges — Mikel Dufrenne*, 10/18, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro

Zgomotirea este zgomotul a ceea ce merge bine. De unde paradoxul : zgomotirea denotă un zgomot-limită, un zgomot imposibil: zgomotul e ceea ce, funcționînd perfect, nu are zgomot: a zgomoti înseamnă a face auzită însăși evaporarea zgomotului[1]: slabul, neclarul, fremătătorul sînt percepute ca semne ale unei anulări sonore.

Deci numai mașinile fericite zgomotesc. Cînd mașina erotică, de o mie de ori închipuită și descrisă de Sade, conglomerat gîndit de trupuri ale căror situri euforice sînt cu grijă ajustate unele altora, cînd această mașină, deci, este pornită de mișcările convulsive ale participanților, ea vibrează și zgomotește ușor ; pe scurt, merge și merge bine. Pe alte meleaguri, cînd japonezii de azi se dedau în massă, în săli imense, la jocurile cu mașinile cu fise (cunoscute de noi sub numele de *juke-box* și de ei sub denumirea de *pașiuko*), acele săli sînt pline de zgomotirea enormă a bilelor și această zgomotire înseamnă că ceva merge în chip colectiv: plăcerea (enigmatică pentru alte rațiuni) de a juca, de a face să se miște cu precizie corpurile. Căci zgomotirea (așa cum ne-o arată exemplul sadian și cel japonez) implică o comunitate de corpuri : în zgomotele plăcerii care merge, nici un glas nu se înalță, nu călăuzește sau nu se desprinde, nici un glas nu se constituie ; zgomotirea este însuși zgomotul bucurării plurale — dar cîtuși de puțin de massă (dimpotrivă, massa are un singur glas și teribil de puternic).

Dar limba, poate și ea să zgomotească? Vorbire, ea rămîne, pare-se, condamnată la bîlbîire. Scriere, va fi condamnată la tăcere și la distingerea semnelor : oricum ar fi, subsistă întotdeauna *prea mult sens* pentru ca limbajul să împlinească o bucurare proprie materiei sale. Dar ceea ce este de neputut nu este și de neconceput: zgomotirea limbii constituie o utopie . . . Ce utopie? Aceea a unei muzici a sensului ; limba ar fi lărgită, aș zice chiar denaturată în așa măsură încît să ajungă să alcătuiască un imens țesut sonor în care aparatul semantic s-ar vedea lipsit de realitate ; semnificantul fonic, metric, vocal, s-ar desfășura în toată somptuozitatea sa, fără ca vreun semn să se desprindă vreodată de el (să vină să naturalizeze acest strat, pur, de bucurare) dar și (ceea ce este lucrul cel mai greu) fără ca sensul să fie brutal concediat, dogmatic încarcerat în el însuși, pe scurt: castrat. Zgomotitoare, dăruită semnificantului printr-un elan nemaiauzit, necunoscut de exprimările noastre raționale, limba nu ar părăsi, totuși, numai pentru atîta, un orizont al sensului : neîmpărțit, impenetrabil, inomabil, sensul ar fi însă împins undeva, departe, ca un miraj, făcînd din exercitarea vocală un peisaj dublu, prevăzut cu un *fundal;* dar în loc ca muzica fenomenelor să fie *fundal* mesajelor noastre (cum se întîmplă în Poezia noastră),

---

[1] Savoarea demonstrației lui Barthes decurge, în textul francez, din comunitatea de rădăcină lexicală: *bruissement-bruit*. Adevărul este că folosirea de către Barthes a acestei comunități este specioasă, deci discutabilă din punct de vedere semantic. Fiindcă, *stricto sensu*, *bruissement* înseamnă foșnet sau cel mult, murmur. (Bruissement des feuillages, des pages, des fontaines). Zgomotul continuu al unui motor este *vrombissement;* dacă intensitatea este mare : *fracas* (n. tr.).

https://biblioteca-digitala.ro

sensul ar fi, în această situaţie, punctul de refugiere al bucurării. Şi, aşa cum, atribuită maşinii, zgomotirea nu este decît zgomotul unei absenţe de zgomot, la fel, raportată la limbă, ea ar fi acest sens care face auzită o scutire de sens sau — dar este acelaşi lucru — acel nonsens care ar face să fie auzit, în depărtare, un sens acum eliberat de toate agresiunile al căror semn, format în « trista şi sălbateca istorie a oamenilor», este o cutie a Pandorei.

Este o utopie, fără îndoială ; dar deseori utopia îndrumează căutările avangardei. Există deci, ici şi colo şi din cînd în cînd, ceea ce s-ar putea numi experienţe de zgomotire, de pildă: unele producţii ale muzicii post-seriale (este destul de semnificativ că această muzică acordă o importanţă extremă vocii ; folosind-o ca material propriu de lucru, ea caută să denatureze în voce sensul dar nu şi volumul sonor), unele investigaţii în radiofonie, de asemenea şi cele mai recente texte ale lui Pierre Guyotat sau ale lui Philippe Sollers.

Mai mult: această cercetare în jurul zgomotirii, putem s-o întreprindem noi înşine şi în viaţă şi în aventurile vieţii ; în ceea ce viaţa ne aduce în chip neaşteptat. De curînd, văzînd filmul consacrat Chinei de Antonioni, am perceput deodată, în neaşteptatul unei secvenţe, zgomotirea limbii: pe uliţa unui sat, nişte copii, sprijiniţi cu spatele de un zid, citeau cu glas tare, fiecare pentru el, cîte o altă carte; era o zgomotire de cea mai bună speţă, ca aceea a unei maşini care funcţionează bine ; sensul era, pentru mine, de două ori de nepătruns: prin necunoaşterea mea a limbii chineze şi prin încîlcirea rezultată din toate aceste lecturi simultane ; dar, printr-un fel de percepţie halucinantă — în aşa măsură ea absorbea intens toată subtilitatea scenei — auzeam muzica, suflul, tensiunea, sîrguinţa, pe scurt ceva ca o convergentă finalitate. Oare să fie de ajuns ca toţi să vorbească dintr-odată pentru a face să zgomotească limba, într-un chip atît de rar, mustind de bucurare, ca cel relatat acum de mine? De bună seamă că nu ; unei astfel de scene sonore îi trebuie o anumită erotică (în sensul cel mai larg al cuvîntului), elanul, descoperirea sau simplul acompaniament al unei emoţii ; tocmai ceea ce genera expresia depe faţa copilandrilor chinezi.

Mă închipui în zilele noastre, pe mine, cam în felul unui grec din vechime, aşa cum îl întrevedea Hegel: grecul acela — scrie filosoful — asculta într-o interogaţie mută, cu patimă, fără întrerupere, foşnetul frunzişurilor, al isvoarelor, al adierilor de vînt, întreaga fremătare a Naturii, pentru a desluşi în ele configurarea unei inteligenţe. Eu scrutez freamătul sensului ascultînd zgomotirea limbajului, acest limbaj, care este Natura mea, de om modern.

În româneşte de I. IGIROŞIANU

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

Plăcerea textului

Plăcerea textului: precum simulatorul lui Bacon, poate să spună: să nu te scuzi niciodată, să nu te explici niciodată. *Nu neagă niciodată nimic: « Îmi voi întoarce privirea într-o parte, aceasta va fi de-acum încolo singura mea negație. »*

Ficțiune a unui individ (vreun dl. Teste de-andoaselea) care ar desființa în sine-și toate barierele, clasele, excluziunile, nu din sincretism, ci doar dezbărîndu-se de acel vechi spectru: contradicția logică; *care ar amesteca toate limbajele, chiar cele socotite incompatibile între ele; care ar suporta în tăcere, toate acuzațiile de ilogism, de infidelitate; care ar rămîne nepăsător în fața ironiei socratice* (aducerea celuilalt *la oprobiul suprem:* a se contrazice) *și a terorii legale (cîte dovezi penale sînt întemeiate pe o psihologie a unității!). Acest om ar fi abjecțiunea societății noastre: tribunalele, școala, azilul, conversația, ar face din el un străin: cine suportă fără rușine contrazicerea? Or, acest contra-erou există: este cititorul textului, în clipa în care își găsește plăcerea. Atunci, vechiul mit biblic se răstoarnă, amestecarea limbilor nu mai este o pedeapsă, subiectul ajunge la juisare prin coabitarea limbajelor* care lucrează cot la cot: *textul plăcerii este Babel fericit.*

(*Plăcere/Juisare: terminologic, se mai clatină; mă poticnesc, încurc. Oricum, va exista întotdeauna o marjă de nehotărîre; deosebirea nu va fi izvor de clasamente sigure; paradigma va scîrții, sensul va fi precar, revocabil, reversibil, discursul va fi incomplet*).

Dacă citesc cu plăcere o frază, o poveste sau o vorbă, este așa pentru că au fost scrise într-o clipă de plăcere (această plăcere nu este în contrazicere cu lamentațiile

---

**Plaisir du Texte*, Paris, Ed. du Seuil, 1973. Fragmente.

https://biblioteca-digitala.ro

scriitorului). Dar contrariul? A scrie într-o clipă de plăcere îmi garantează oare — mie, scriitor — plăcerea cititorului meu? Nicidecum. Acest cititor, trebuie să-l caut (să-l « draghez ») fără să știu unde se află. Se creează atunci un spațiu al juisării. Nu « persoana » celuilalt îmi este atunci necesară, ci spațiul: posibilitatea unei dialectici a dorinței, unei impreviziuni *a juisării: jocurile să nu fie făcute, să existe un joc.*

Textul pe care il scrieți trebuie să-mi dea dovada că mă dorește. *Această dovadă există: este scriitura. Iar aceasta este știința juisărilor limbajului, Kamasutra ei (despre această știință, un singur tratat: scriitura însăși).*

Și totuși, mențiunea cea mai clasică (un roman de Zola, de Balzac, de Dickens, de Tolstoi) poartă în sine un fel de tmeză[1] *atenuată: nu citim total cu aceiași intensitate de lectură; se stabilește un ritm, dezinvolt, fără mult respect pentru integritatea textului; însăși lăcomia cunoașterii ne îndeamnă să trecem peste anumite pasaje (pe care le presimțim « plicticoase ») pentru a ajunge mai repede la locurile arzătoare ale anecdotei (care sînt întotdeauna articulațiile acesteia: ceea ce apropie, face să înainteze dezvăluirea enigmei sau a destinului): sărim nepedepsiți (nu ne vede nimeni) peste descrieri, explicații, considerații, conversații; sîntem atunci ca un spectator de cabaret care s-ar urca pe scenă și ar grăbi strip-tease-ul dansatoarei, scoțîndu-i iute hainele,* dar în ordinea cuvenită, *adică: pe de o parte respectînd și pe de alta accelerînd episoadele ritului (precum un preot care și-ar* rasoli *slujba). Tmeza, izvor sau figură a plăcerii, opune aci două aspecte prozaice a ceea ce este folositor cunoașterii secretului și a ceea ce-i de prisos; este o falie, născută dintr-un simplu principiu de funcționalitate; ea nu se produce pe însăși structura limbajelor, ci numai în clipa consumării lor; autorul nu o poate prevedea: nu poate voi să scrie* ceea nu va fi citit *Și totuși, însăși ritmul a ceea ce citim și a ceea ce nu citim constituie plăcerea marilor povestiri: a citit vreodată cineva pe Proust, Balzac sau* Război și Pace *cuvînt cu cuvînt? (Norocul lui Proust: de la o lectură la alta, nu sărim niciodată aceleași pasaje).*

Ceea ce gust într-o povestire, nu este deci nemijlocit conținutul și nici chiar structura ei, ci mai curînd zgîrieturile pe care le impun frumosului înveliș: alerg, sar, ridic capul, mă cufund din nou. Nici o legătură cu sfîșierea adîncă pe care textul de juisare o imprimă însuși limbajului, și nu simplei temporalități a lecturii sale.

De unde două regimuri de lectură: unul merge drept la articulațiile anecdotei, consideră întinderea textului, nesocotește jocurile limbajului (dacă citesc din Jules Verne, merg repede: pierd din discurs, și totuși lectura mea nu este fascinată de nici o pierdere *verbală — în sensul pe care acest cuvînt il poate avea în speologie); celălalt nu lasă să-i scape nimic; cîntărește, se ține de text, citește, dacă se poate spune, cu aplicație și dăruire, sezisează în fiece punct al textului asindetul care taie limbajele — și nu anecdota: nu este sedus de extensiunea (logică), de descoperirea succesivă a adevărurilor, ci de ansamblul lor; după cum la jocul de-a fripta excitarea vine, nu dintr-o grabă procesivă, ci dintr-un fel de tumult vertical (verticalitatea limbajului și a distrugerii lui); gaura se produce, înghițind subiectul jocului — subiectul textului — în clipa în care fiecare mînă (diferită) sare deasupra celeilalte (și nu una* după *cealaltă). Or, lucru paradoxal (atît este de răspîndită părerea că este de-ajuns* să mergi repede *pentru a nu te plictisi), această a doua lectură,* conștiincioasă, *este cea care convine textului-limită. Citiți încet, citiți* tot, *dintr-un roman de Zola, cartea are să vă cadă din miini; citiți repede, pe frînturi, un text modern, acest text devine opac, ermetic*

[1] tmeză însemnînd pentru Barthes, lectura rapidă, care sare peste pasaje, lăsînd să subziste goluri și reprezentînd, de asemenea, o sursă de plăcere.

https://biblioteca-digitala.ro

plăcerii voastre; aşteptaţi să se întimple ceva, şi nu se întimplă nimic, căci ceea ce se întîmplă cu limbajul nu se întîmplă cu discursul: *ceea ce «se întimplă», ceea ce «se duce», felia celor două aspecte, interstiţiul juisării, se produce în volumul limbajelor, în enunţare, şi nu în succesiunea enunţurilor: să nu înfuleci, să nu înghiţi, ci să paşti, să tunzi cu minuţiozitate, să regăseşti, pentru a-i citi pe autorii de azi, tihna lecturilor de altă dată: să fii cititor* aristocratic.

Dacă accept să judec un text după plăcerea mea, nu-mi pot permite să spun: acesta este bun, acesta este prost. Nu împărţire de premii şi nici critică, căci aceasta implică întotdeauna un scop tactic, o uzanţă socială şi adesea o acoperire imaginară. Nu pot doza, nu-mi pot închipui că textul ar fi perfectibil, gata să intre într-un joc de predicate normative: e prea mult asta, *prea puţin* asta; *textul (şi este la fel cu o voce care cîntă) nu-mi poate smulge decît această judecată nicidecum adjectivă:* asta e ! *Şi mai mult încă:* asta este pentru mine ! *Acest «pentru mine» nu este nici subiectiv, nici existenţial, ci nietzscheian («... în fond, este mereu aceeaşi întrebare: ce este* pentru mine? ...»).

Brio-*ul unui text (fără de care, de fapt, nu există text), ar fi* voinţa sa de juisare: *chiar acolo unde depăşeşte cererea, întrece sporovăiala şi prin ce caută să debordeze, să forţeze stăpînirea adjectivelor — care sînt acele porţi ale limbajului prin care ideologicul şi imaginarul pătrund furtunos.*

Text de plăcere: acela care mulţumeşte, umple, dă euforie; acela care vine de la cultură, nu se rupe de ea, este legat de o practică tihnită *a lecturii. Text de juisare: acela care te duce la pierzanie, care-ţi răpeşte tihna (creînd chiar o oarecare stare de plictiseală), care clatină temeliile istorice, culturale, psihologice, ale cititorului, consistenţa gusturilor, valorilor şi amintirilor sale, care pune în stare de criză raportul său cu limbajul.*

Or, este anacronic cititorul cate ţine ambele texte în cîmpul său, şi în mîna sa hăţurile plăcerii şi juisării, căci se împărtăşeşte simultan şi contradictoriu din hedonismul adînc al oricărei culturi (care-l pătrunde liniştit sub marca unei arte de a trăi, din care fac parte cărţile vechi) precum şi din distrugerea acestei culturi: se bucură de consistenţa eu-lui său (aceasta este plăcerea) şi îşi caută pierzania (aceasta îi este juisarea). Este un cititor de două ori clivat, de două ori pervers.

Se pare că eruditii arabi, cînd vorbesc despre text, folosesc această minunată expresie: trupul sigur. *Care trup? Avem mai multe; trupul anatomiştilor şi al fiziologilor, acela pe care îl consideră şi despre care vorbeşte ştiinţa: este textul gramaticienilor, al criticilor, al comentatorilor, al filologilor (pheno-textul). Dar mai avem şi un trup al juisării, alcătuit numai din relaţii erotice, fără nici o legătură cu primul; este un alt decupaj, o altă denumire; tot aşa cu textul: nu este decît lista deschisă a focurilor limbajului (acele focuri vii, lumini intermitente, trăsături călătoare dispuse în text ca nişte seminţe, şi care înlocuiesc cu folos pentru noi* « semina aeternitatis », « zopyra », *noţiunile comune, asumpţiile fundamentale ale vechii filozofii). Textul are o formă umană, este o figură, o anagramă a corpului? Da, dar a corpului nostru erotic. Plăcerea textului ar fi ireductibilă la funcţionarea lui gramaticală (pheno-textuală), aşa cum plăcerea trupului nu este reductibilă la nevoile fiziologice.*

Plăcerea textului este acea clipă în care corpul meu îşi va urma propriile idei — căci corpul meu nu are aceleaşi idei cu mine.

https://biblioteca-digitala.ro

Cum să găsești plăcere într-o plăcere povestită *(cît ne plictisește povestirea visurilor, a petrecerilor!) ? Cum să citesc lucrările de critică? o singură cale: devreme ce sînt aci un cititor de gradul al doilea, trebuie să-mi schimb poziția: această plăcere critică, în loc să accept să fiu confidentul ei — un mijloc sigur de a o rata — pot să devin spectatorul ei ocult: observ, clandestin, plăcerea celuilalt, intru în perversiune; comentariul devine atunci pentru mine un text, o ficțiune, un înveliș fisurat. Perversitate a scriitorului (plăcerea lui de a scrie este fără* funcție*), dublă și triplă perversitate a criticului și a cititorului său, pînă la infinit.*

Plăcere a textului, text al plăcerii: *aceste expresii sînt ambigue pentru că nu există cuvînt francez care să exprime în același timp plăcerea (mulțumirea) și juisarea (leșinul). Aici «plăcerea» este așadar (și fără a putea preveni) uneori o extindere a juisării, iar alteori îi este opusă. Dar trebuie să accept această ambiguitate; căci pe de o parte, am nevoie de o «plăcere» generală, de cîte ori va trebui să mă refer la un exces al textului, la ceea ce în el întrece orice funcție (socială) și orice funcționare (structurală); și pe* de *altă parte, am nevoie de o «plăcere» specială, doar o parte din Toată-plăcerea, de cîte ori trebuie să disting euforia, împlinirea, confortul (sentiment de repleţiune în care cultura pătrunde liber), zguduirea, zdruncinarea, pierderea de sine, care sînt proprii juisării. Sînt constrîns la această ambiguitate pentru că nu pot epura cuvîntul «plăcere» din sensurile pe care uneori nu le vreau: nu pot împiedica faptul că, în limba franceză, «plăcere» trimite în același timp la o generalitate* («principiu al plăcerii») *și la o miniaturizare* («proștii se află pe acest pămînt pentru micile noastre plăceri»). *Sînt deci nevoit să las enunțul textului meu să ajungă la contradicție.*

Plăcerea să nu fie oare decît o mică juisare? Juisarea să nu fie oare decît o plăcere extremă? Iar plăcerea doar o juisare slăbită, acceptată — și deviată printr-o eșalonare de concilieri? Juisarea să nu fie decît o plăcere brutală, imediată (fără mediație)? De răspunsul dat (da sau nu) depinde felul în care vom povesti istoria modernității noastre. Căci dacă spun că între plăcere și juisare nu există decît o diferență de grad, spun în același timp că istoria este pacificată: textul de juisare nu este decît dezvoltarea logică, organică, istorică a textului de plăcere, avangarda nu este niciodată altceva decît forma progresivă, emancipată, a culturii trecute: azi se naște din ieri, Robbe-Grillet se afla pe de-antregul cuprins în Flaubert, Sollers în Rabelais, tot Nicolas de Staël în doi cm² de Cézanne. Dacă însă cred, dimpotrivă, că plăcerea și desfătarea sînt forțe paralele, că ele nu se pot întîlni și că între ele este mai mult decît o luptă: o necomunicare, atunci trebuie desigur să gîndesc că istoria, istoria noastră, nu este pașnică, și poate nici inteligentă, că textul de juisare apare într-însa pe neașteptate și totdeauna ca un scandal (o șchiopătare), că este întotdeauna semnul unei tăieturi, unei afirmații (și nu a unei înfloriri), și că subiectul acestei istorii (subiect istoric cum sînt și eu printre alții), departe de a se putea liniști asumînd în același timp gustul operelor trecute și sprijinirea operelor moderne într-o frumoasă mișcare dialectică de sinteză, nu este niciodată decît o «contradicție vie»: un subiect clivat, care se bucură în același timp, prin text, de consistența eului *său și de căderea lui.*

Iată de altfel, pornit de la psihanaliză, un mijloc indirect de a fundamenta opoziția dintre textul de plăcere și textul de juisare: plăcerea poate fi spusă, juisarea nu.

Juisarea nu poate fi spusă, este interzisă. Citez pe Lacan («Ceea ce rămîne, este că juisarea este interzisă cui vorbește, sau, că ea nu poate fi spusă decît între rînduri . . .»)

https://biblioteca-digitala.ro

şi pe Leclaire (« . . . *acela care spune îşi interzice juisarea prin însăşi zicerea lui, sau corelativ, acela care trăieşte juisarea determină topirea oricărei litere — oricărei ziceri posibile — în absolutul anulării pe care o oficiază*»).

Scriitorul plăcerii (şi cititorul său) acceptă litera; renunţînd la juisare, are dreptul şi plăcerea să o spună: litera este plăcerea lui; îl obsedează ca pe toţi cei care iubesc limbajul (nu cuvîntul), logofili, scriitori, epistolieri, lingvişti; ceea ce înseamnă că poţi vorbi despre texte de plăcere (nici o controversă cu anularea juisării): critica se referă întotdeauna la texte de plăcere, niciodată la texte de juisare: *Flaubert, Proust, Stendhal sînt comentaţi la nesfîrşit; critica spune atunci juisarea deşartă a textului-tutore, juisarea* trecută sau viitoare: veţi citi, am citit: *critica este întotdeauna istorică sau prospectivă: prezentul constatativ,* prezentarea *juisării îi este interzisă; materia sa de predilecţie este deci cultura, care este cu totul din noi în afară de prezentul nostru.*

Cu scriitorul de juisare (şi cu cititorul său) începe textul de nesusţinut, textul imposibil. Acest text este în afara plăcerii, în afara criticii, afară doar dacă poate fi atins printr-un alt text de juisare: *nu poţi vorbi* « *despre* » *un astfel de text, poţi doar să vorbeşti* « *în* » *el,* în felul lui, *să te avînţi într-un plagiat disperat, să afirmi isteric vidul juisării (şi să nu repeţi obsesional litera plăcerii).*

Să fii cu cine iubeşti şi să te gîndeşti la altceva: aşa îmi vin gîndurile cele mai bune, aşa născocesc cel mai bine ce este trebuincios muncii mele. Tot aşa cu textul: cea mai mare plăcere mi-o produce dacă reuşeşte să se facă auzit indirect; dacă, citindu-l simt adesea dorinţa să ridic capul, să aud altceva. Nu sînt obligatoriu captivat *de textul de juisare; poate fi un act uşor, complex, subţire, aproape distrat: o mişcare bruscă a capului, ca a unei păsări care nu aude nimic din ceea ce ascultăm noi, care ascultă ceea ce noi nu auzim.*

[...] Citind un text menţionat de Stendhal (dar nu scris de el) [1] *îl regăsesc pe Proust printr-un detaliu minuscul. Episcopul de Lescars desemnează pe nepoata marelui său vicar printr-o serie de apostrofe preţioase* (nepoţica mea, drăguţa mea, bruneţica mea drăgălaşe, ah ! mititica pofticioasă !) *care îmi amintesc vorbele celor două curiere ale Marelui Hotel de la Balbec, Marie Geneste şi Céleste Albaret, adresîndu-i-se naratorului* (o ! mic diavol cu păr de abanos, o, răutate înnăscută ! A ! tinereţe ! A ! piele drăgălaşe !). *În altă parte, dar în acelaş chip, în Flaubert, citesc merii normanzi în floare, pornind de la Proust. Gust deplin domnia formulelor, răsturnarea originilor, dezinvoltura care învie textul anterior din textul ulterior, înţeleg că opera lui Proust* este, *cel puţin pentru mine, opera de referinţă,* mathésis-*ul general,* mandala *întregii cosmogonii literare — aşa cum erau Scrisorile doamnei de Sévigné pentru bunica lui Proust, romanele medievale de cavalerism pentru don Quijote, etc.; asta nu înseamnă cîtuşi de puţin că aş fi un* « *specialist* » *al lui Proust: Proust îmi vine singur înainte, nu-l invoc; nu este o* « *autoritate* » *ci doar o* amintire circulară. *Şi inter-textul chiar asta* este: *imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit — fie că acest text este Proust, sau ziarul zilnic, sau micul ecran: cartea creează sensul, iar sensul — viaţa.*

Toate analizele socio-ideologice ajung în concluzie la caracterul deceptiv *al literaturii, ceea ce le răpeşte puţin din pertinenţă; în ultimă analiză, opera ar fi, în definitiv, întotdeauna scrisă de un grup socialmente decepţionat sau neputincios, aflat în afara luptei prin situaţia sa istorică, economică sau politică; literatura ar fi expresia*

---

[1] *Crîmpeie din viaţa lui Athanase Auger, publicate de nepoata lui* (« Episodes de la vie d'Athanase Auger, publiés par sa nièce ») în *Memoriile unui turist* («Les mémoires d'un touriste ») I, pp. 238—245 (Stendhal, *Opere complete* « Oeuvres complètes » Calman-Lévy, 1891).

https://biblioteca-digitala.ro

acestei decepții. Aceste analize uită (și este firesc, de vreme ce sînt hermeneutici întemeiate pe căutarea excluzivă a semnificatului) de uriașul revers al scriiturii: juisarea, juisarea care poate irumpe, peste secole, din unele texte scrise chiar spre glorificarea celei mai anoste, celei mai sinistre filozofii.

Stereotipul este cuvîntul repetat, în afara oricărei magii, cu tot entuziasmul, ca și cum ar fi lucrul firesc, ca și cum, printr-o minune, acest cuvînt care revine ar fi « de fiece dată adecvat pentru motive diferite », ca și cum imitația ar putea să nu mai fie simțită ca o imitație: cuvînt « sans-gêne », care pretinde a fi consistent și-și ignorează propria insistență. Este a lui Nietzsche observația că « adevărul » nu este altceva decît închegarea unor metafore vechi. Așa stînd lucrurile, stereotipul este calea actuală a « adevărului », trăsătura palpabilă care transitează ornamentul născocit către forma canonială, constrîngătoare, a semnificatului. Ne-am putea închipui o nouă știință lingvistică; nu ar mai studia origina cuvintelor sau etimologia, și nici chiar răspîndirea lor sau lexicologia, ci procesul progresiv al împietririi lor, închegarea lor de-a lungul discursului istoric; ar fi desigur o știință subversivă, fiindcă ar manifesta mult mai mult decît originea istorică a adevărului: natura sa retorică, nașterea sa din vorbire.

Neîncrederea față de stereotip (legată de juisarea cuvîntului nou sau a discursului aberant) reprezintă un principiu de instabilitate absolută, care nu respectă nimic (niciun conținut, nici o alegere). Greața se ivește de îndată ce legătura dintre două cuvinte importante merge de la sine și de îndată ce un lucru merge de la sine, îl părăsesc: asta-i juisarea. Agasare minoră? În nuvela lui Edgar Poe, dl. Valdemar, muribundul magnetizat, supraviețuiește cataleptic, prin repetarea întrebărilor ce i se pun (« Domnule Valdemar, dormiți? »); dar această supraviețuire este de nesuportat: moartea falsă, moartea îngrozitoare este cea care nu este o încheiere, este nesfîrșitul (« Pentru numele lui Dumnezeu! — Repede! Repede! — adormiți-mă, — sau, repede! treziți-mă! — Vă spun doar că sînt mort! »). Stereotipul este această imposibilitate insuportabilă de a muri.

Se pare că un francez din doi nu citește; jumătate din Franța este astfel lipsită — sau se lipsește de plăcerea textului. Or, această disgrație națională nu este deplînsă decît dintr-un punct de vedere umanist, ca și cum refuzînd cartea, francezii ar renunța numai la un bun moral, la o valoare nobilă. Ar fi mult mai bine să scriem sumbra, stupida, tragica istorie a tuturor plăcerilor, față de care societățile ridică obiecții, sau la care renunță: există un obscurantism al plăcerii.

Chiar dacă reașezăm plăcerea textului în cîmpul teoriei sale și nu în acela al sociologiei sale (ceea ce duce aici la un discurs particular, în aparență lipsit de orice repercusiune națională sau socială), în cauză se găsește o alienare politică: o interzicere a plăcerii (și mai mult, a juisării) într-o societate împărțită între două morale: una, majoritară, a platitudinii, alta, grupusculară, a rigorii (politice și / sau științifice). S-ar spune că ideea de plăcere nu mai ispitește pe nimeni. Societatea noastră pare totodată învechită și violentă; oricum: frigidă.

Fraza este ierarhică: implică supuneri, subordinări, reacții interne. De aci, încheierea ei: cum ar putea o ierarhie să rămînă deschisă? Fraza este încheiată; este chiar: acel limbaj care s-a încheiat. Practica, în această perioadă, diferă mult de teorie. Teoria (Chomsky) spune că fraza este de drept infinită (infinit catalizabilă), dar practica ne obligă să o terminăm întotdeauna. « Orice activitate ideologică se prezintă sub forma de enunțuri compozițional desăvîrșite ». Să luăm și această afirmare a Juliei Kristeva de-andoaselea: orice enunț încheiat riscă să fie ideologic. Într-adevăr, puterea de desăvîrșire definește măiestria frastică și marchează, parcă cu « o supremă pricepere », scump

https://biblioteca-digitala.ro

dobîndită, cucerită, agenții frazei. Profesorul este cineva care-și termină frazele. Politicianul căruia i se ia un interviu își dă vădit multă osteneală pentru a născoci un sfîrșit frazei sale: și dacă s-ar poticni? Ar suferi toată politica lui! Dar scriitorul? Valéry spunea: « Nu gîndești cuvinte, nu gîndești decît fraze ». Spunea așa fiindcă era scriitor. I se spune scriitor nu celui care-și exprimă gîndurile, pasiunile sau imaginația prin fraze, ci acelui care gîndește fraze: un Gîndește-Fraze (adică: nu chiar de tot un gînditor și nici chiar de tot un frazor).

Plăcerea frazei este foarte culturală. Artefactul creat de retori, gramaticieni, lingviști, maeștri, scriitori, părinți, acest artefact este mimat mai mult sau mai puțin ludic; te joci cu un instrument excepțional, al cărui paradox lingvistica l-a subliniat adesea: structurat în chip imuabil și totuși susceptibil de infinite reînnoiri: ceva ca jocul de șah.

Afară doar dacă, pentru anume perverși, fraza să nu fie corp?

Plăcerea textului. *Clasici. Cultura: cu cît este mai multă cultură cu atît plăcerea va fi mai mare, mai diversificată. Inteligență. Ironie. Gingășie. Euforie. Măiestrie. Securitate: arta de a trăi. Plăcerea textului se poate defini printr-o practică (fără risc de represiune): loc și timp ale lecturii: casă, provincie, prînz apropiat, lampă, familie acolo unde trebuie, adică nici aproape nici departe (Proust în camera lui de lucru cu miros de stînjenei) etc. Extraordinară întărire a eului (prin fantasmă); inconștient vătuit. Această plăcere poate fi* spusă: *de aci provine critica.*

Texte de juisare. *Plăcerea pe bucățele; limba pe bucățele; cultura pe bucățele. Sînt perverși prin aceea că sînt în afara oricărei finalități imaginabile,* — chiar aceea a plăcerii *(juisarea nu se combină obligatoriu cu plăcerea, ba poate chiar, aparent, să plictisească). Niciun alibiu nu stă în picioare, nimic nu se reconstituie, nimic nu se recuperează. Textul juisării este absolut intransitiv. Și totuși, perversiunea nu este suficientă să definească juisarea; pentru aceasta este nevoie de perversiune dusă la extrem: extrem mereu deplasat, extrem vid, mobil, imprevizibil, juisarea este garantată de acest extrem: unei perversiuni mijlocii i se adaogă curînd o sumă de finalități subalterne: prestigiu, afișare, rivalitate, discurs, paradă etc.*

Toată lumea este de acord că plăcerea textului nu este sigură: nu este zis că același text ne-ar plăcea și a doua oară; este o plăcere friabilă, dezagregată de starea de spirit, de obișnuință, de împrejurări, o plăcere precară (obținută în urma unei rugi mute înălțate către Dorința de a se simți bine, și pe care această Dorință o poate revoca); de unde imposibilitatea de a vorbi despre acest text din punct de vedere al științei pozitive (jurisdicția ei este aceea a științei critice: plăcerea ca principiu critic).

Juisarea de text nu este precară: mai rău: este precoce, *nu vine la vremea ei, nu depinde de nici o maturizare. Totul o ia razna dintr-odată. Această luare razna este evidentă în pictură, în cea care se practică azi: de îndată ce l-ai înțeles, principiul devine ineficace, trebuie să treci la altceva. Totul este jucat. Totul este juisat* la prima vedere.

Textul plăcerii nu este neapărat cel care relatează plăceri, iar textul juisării nu este niciodată acela care povestește o juisare. Plăcerea reprezentării nu este legată de obiect: pornografia nu este sigură. *În termeni zoologici, se va spune că locul plăcerii textuale nu este relația dintre mim și model (raport de imitare) ci, numai acela dintre cel înșelat și mim (raport de dorință, de producere).*

Există, pare-se, o mistică a Textului. — Tot efortul constă, dimpotrivă, în a materializa plăcerea textului, a face din text un obiect de plăcere ca oricare altul. *Adică: fie să apropii textul de « plăcerile » vieții (o mîncare, o grădină, o întîlnire, o voce, o clipă etc.) și să-l înscrii în catalogul personal al senzualităților noastre, fie să deschizi*

https://biblioteca-digitala.ro

cu textul breșa juisării, a marii pierderi subiective, identificînd atunci acest text cu clipele cele mai pure ale perversiunii, cu locurile sale clandestine. Important este să netezești cîmpul plăcerii, să ștergi falsa opoziție dintre viața practică și viața comtemplativă. Plăcerea textului este o revendicare îndreptată tocmai împotriva separării textului; căci ceea ce spune textul, dincolo de particularitatea numelui său, este ubicuitatea plăcerii, atopia juisării.

Se poate concepe o carte (un text) în care s-ar împleti, s-ar țese, în modul cel mai personal, relația tuturor juisărilor; acele ale « vieții » și acele ale textului, în care aceeași anamneză ar cuprinde și lectura și aventura.

Să-ți închipui o estetică (dacă cuvîntul nu este prea depreciat), întemeiată pînă la capăt (complet, radical, în toate sensurile) pe plăcerea consumatorului, *oricare ar fi, oricărei clase sau grupe ar aparține, oricare i-ar fi cultura sau limba: consecințele ar fi nemăsurate, poate chiar sfîșietoare (Brecht a amorsat o astfel de estetică a plăcerii; dintre toate propunerile lui este cea mai des uitată).*

Ce legătură poate exista între plăcerea textului și instituțiile textului?. Foarte slabă. Teoria textului postulează juisarea, dar nu prea are vreun viitor instituțional: ceea ce ea întemeiază, îndeplinirea ei exactă, înălțarea ei, este o practică (aceea a scriitorului), nicidecum o știință, o metodă, o cercetare, o pedagogie; datorită însăși principiilor sale, această teorie nu poate produce decît teoreticieni sau practicieni (scriptori), nicidecum specialiști (critici, cercetători, profesori, studenți). Nu numai caracterul fatal metalingvistic al oricărei cercetări instituționale se opune scriiturii plăcerii textuale, dar și faptul că nu mai sîntem azi în stare să concepem o adevărată știință a devenirii (care ar fi singura în stare să recepționeze plăcerea noastră fără a o pune sub o tutelă morală): «...nu sîntem destul de subtili *pentru a zări* scurgerea *probabil* absolută *a* devenirii; permanentul *nu există decît din cauza organelor noastre imperfecte care rezumă și reduc lucrurile la planuri comune, cînd de fapt nimic nu există* sub această formă. *Copacul este în fiece clipă un lucru nou; noi afirmăm* forma *pentru că nu sesizăm subtilitatea unei mișcări absolute.» (Nietzsche).*

Textul ar fi și el acel copac a cărui denumire (provizorie) o datorăm imperfecțiunii organelor noastre. Am fi științifici din lipsă de subtilitate.

Text *înseamnă* Țesătură; *dar, pe cînd pînă acum această țesătură a fost considerată drept un produs, un văl gata făcut, în spatele căruia se află, mai mult sau mai puțin ascuns, sensul (adevărul), noi accentuăm acum, în țesătură, ideea generativă că textul se face, se numește într-o veșnică întrețesere; pierdut în acest țesut, — în această textură — subiectul se descompune, precum un păianjen care s-ar dizolva el însuși în secrețiile constructive ale pînzei sale. Dacă am iubi neologismele am putea defini teoria textului drept* o hyphologie (hyphos, *fiind țesătura și pînza de păianjen).*

Deși teoria textului i-a desemnat precis semnificanța (în sensul pe care l-a dat acestui cuvînt Julia Kristeva drept loc al juisării, deși a afirmat valoarea totodată erotică și critică a practicii textuale) aceste propoziții sînt adesea uitate, refulate, înăbușite. Și totuși: materialismul radical spre care tinde această teorie ar putea oare fi conceput în afara plăcerii, a juisării? Puținii materialiști din trecut, fiecare în felul său, Epicur, Diderot, Sade, Fourier, nu au fost oare toți niște eudemoniști declarați?

Totuși, locul plăcerii într-o teorie a textului nu este sigur: Vine, pur și simplu, o zi cînd simțim nevoia urgentă să deșurubăm *puțin teoria, să deplasăm discursul, idiolectul care se repetă, care a luat o oarecare consistență, să-l zdruncinăm cu o întrebare. Plăcerea este această interogare. În calitatea sa de nume trivial, rușinos (cine și-ar*

https://biblioteca-digitala.ro

zice azi hedonist, fără să fie luat în rîs ?), poate împiedica întoarcerea textului la morală la adevăr: la morala adevărului; este un indirect, un « derapant » ca să spunem așa fără de care teoria textului ar redeveni un sistem centrat, o filozofie a sensului.

Nu spui niciodată îndeajuns puterea de suspensie *a plăcerii: este un adevărat* epoché, *o oprire care încremenește departe de tine toate valorile (admise de tine-însuți). Plăcerea este un* neutru *(forma cea mai perversă a demoniacului).*

Dacă s-ar putea închipui o estetică a plăcerii textuale, ar trebui inclusă într-însa: scriitura cu glas tare. *Această scriitură vocală (care nu este cîtuși de puțin cuvîntul) nu este practicată, dar este fără îndoială ceea ce recomanda Artaud și ce vrea Sollers. Să vorbim despre ea ca și cum ar exista.*

În antichitate, retorica cuprindea o parte uitată, cenzurată de comentatorii clasici: actio, *ansamblul de rețete pentru exteriorizarea corporală a discursului: era vorba de un teatru al expresiei, oratorul-actor « exprimîndu-și » indignarea, mila etc.* Scriitura cu glas tare, *însă, nu este expresivă; ea lasă expresia în seama pheno-textului, codul obișnuit al comunicării; căci ea aparține geno-textului, semnificanței, este purtată nu de inflexiunile dramatice, de intonațiile viclene, de accentele de complezență, ci de grăuntele vocii, mixare erotivă de timbru și limbaj, și poate deci și el să fie ca și dicțiunea, materia unei arte: arta de a-și purta trupul (de unde importanța sa în teatrele din Extremul Orient). În ce privește sunetele limbii,* scriitura cu glas tare *nu este fonologică ci fonetică; obiectivul ei nu este claritatea mesajelor, teatrul emoțiilor; ceea ce caută ea (într-o perspectivă a juisării) sînt incidentele pulsionale, limbajul acoperit cu piele, un text în care să se poată auzi grăuntele gîtlejului, patina consoanelor, voluptatea vocalelor, o întreagă stereofonie a cărnii în profunzime: articularea trupului, a limbii, nu cea a sensului, a limbajului. O anume artă a melodiei poate da o idee despre această scriitură vocală; dar cum melodia a murit, azi va fi găsită poate mai curînd în cinematografie. Este, într-adevăr, suficient ca cinematograful să prindă de* foarte aproape *sunetul cuvîntului (aceasta este, în definitiv, definiția generalizată a « grăuntelui scriiturii » și să lase să se audă în materialitatea, în senzualitatea lor, suflul, zgrunțurosul, cărnosul buzelor, prezența botului uman (vocea, scriitura să fie proaspete, suple, fin granulate și vibrante ca botul unui animal), ca să reușească să exileze foarte departe semnificatul și să arunce, ca să spunem așa, trupul anonim al actorului în urechea mea: granulează, sfîrîie, mîngîie, răzuiește, taie: juisează.*

În românește de MICAELA SLĂVESCU

https://biblioteca-digitala.ro

FASCINAŢIA ENCICLOPEDIEI

https://biblioteca-digitala.ro

ION GOIAN

Biblioteca BARTHES; Paradoxia detaliului

A scrie despre Barthes însemnează a pune în fața cititorului chiar de la prima frază un semn, o piatră de hotar, o inscripție în fine, ca în *Infernul* lui Dante, care să indice fără nici o îndoială faptul că de aci înainte începe Imperiul Semnelor. Biblioteca Barthes este, fără a fi nici ficțiunea mea și nici ficțiunea lui Barthes însuși, o necesitate de a ordona domeniul agitat al logosferei, adică lumea în care existența lui Roland Barthes este nu numai posibilă, dar și necesară.

Accesul în această lume este abrupt și intrarea (ascunsă, ca în vechile mituri despre Hades), am găsit-o în următorul fragment din *Plaisir du texte:* « El (aici e prima capcană, deoarece nu e vorba de nici un El anume — n.n.) își reprezintă lumea limbajului (logosfera) ca un imens și etern conflict între moduri ale paranoiei. Supraviețuiesc doar sistemele (ficțiunile, vorbirile) destul de inventive pentru a produce o ultimă figură, cea care marchează adversarul cu o vocabulă semi-științifică, semi-etică, un fel de zăvor care permite în același timp de a constata, de a explica, de a condamna, de a vărsa, de a recupera inamicul, într-un cuvînt: *de a-l face să plătească oalele sparte* ».

Pentru a reveni apoi la *Plaisir du texte*, care explică, după părerea mea, în modul cel mai complet *existența* lui Barthes, este nevoie să facem un cît mai larg ocol cu putință, începînd chiar cu nedumeririle unor critici în privința bogăției și ambiguității textelor barthesiene. Pentru că a te așeza într-o poziție critică confortabilă față de textele lui Barthes înseamnă a pierde jocul chiar de la început. Căci așa cum observa Yves Velan într-o antologie a criticii franceze moderne, a privi cărțile semnate Barthes « ca momente succesive ale unui itinerariu pur » însemnează « a nu ține seama de puterea lor auto-distructivă ».

Cuvîntul e nimerit, căci la o lectură comparativă a textelor lui Barthes răsare, neîndoielnic, întrebarea: ce anume explică consecvența cu care, de la o carte la alta, Barthes se neagă pe sine?

Răspunsul stă, cred, în însăși legea secretă (ca într-o ficțiune borgesiană) a organizării detaliilor în textele sale. Cu o imagine definea E. W. Said într-un eseu intitulat « ABECEDARIUM CULTURAE: Structuralism, Absence, Writing » poziția lui Barthes: « În fața unui înspăimîntător munte de detalii, inteligența criticului devine un încrezător David, aruncîndu-se asupra locului vulnerabil din fruntea lui Goliat. »

Ne găsim într-o lume (aceea pe care ne-o restituie paradigma structuralistă) în care fiecare detaliu este purtător de informație, este un semn care trebuie așezat la locul său. În Imperiul Semnelor, nici un semn nu este liber.

https://biblioteca-digitala.ro

Părți anume din biografia și opera creatorului devin, ca în *Michelet* al lui Barthes, elemente recompozabile într-o « structură a existenței, o tematică sau, dacă vreți, o *rețea de obsesii* ». În imperiul structuralist *vieții* îi este, deci, preferată *existența*. *A trăi*, pur și simplu, fără a te *situa*, fără a *exista* în raport cu o anume structură teleologică, este, de fapt, un act anodin.

O curioasă deconfirmare a acestui punct de vedere, în paranteză fie spus, trebuia să o ofere biografia însăși a lui Roland Barthes. Pentru că pasul cu care a alunecat în neființă autorul Mitologiilor este (și a fost interpretat ca atare, chiar de unii barthesieni, cu o spontană inconsecvență provocată de surpriză) un gest mitologic. Într-adevăr, cel care afirma paradoxal: « Cred că automobilul este astăzi echivalentul destul de exact al marilor catedrale gotice . . . » (*Mythologies*, « La nouvelle Citroën ») a căzut el însuși, ca un Roland în mijlocul sarazinilor într-un Roncevaux parizian, asediat de automobile, încît unii au spus, ca Turpin, « Tant mare fustes, ber ! » . E un frumos exemplu al modului în care spiritul nostru se reorganizează spontan în forma mitului, ori de cîte ori este luat prin surprindere. Iar pentru scriitor, pericolul e de două ori prezent, confirmîndu-se astfel o observație a lui Nerval despre Cazotte (în prefața la *Le Diable amoureux*): « cea mai îngrozitoare primejdie a vieții literare (este) aceea de a îți lua în serios propriile invenții ».

Vorbeam mai sus de o logică esențială a detaliului, aceea care motivează decupajul structuralist. Aceasta era astfel descompusă de Said în două premise fundamentale: « În primul rînd, detaliul nu mai este o chestiune de cantitate, ci a devenit o trăsătură calitativă a oricărei discipline umaniste . . . Cealaltă premisă este aceea că pentru structuralist toate detaliile au statut de *informații*. Deoarece structuraliștii au decis, așa cum spune Lévi-Strauss, că lumea discursului este un loc ordonat și că, dacă este aici undeva ordine, această ordine poate fi găsită peste tot ». Pentru simplificare, să numim prima calitate *ambiguitatea* detaliului și a doua *ubicuitatea* detaliului.

Cu aceste două premise, putem reconstrui *existența* lui Barthes, plecînd de la acea autobiografie tăcută și indirectă pe care ne-a lăsat-o Roland Barthes în *Plaisir du texte*. Materia primă a acestei cărți stă în introspecția lui Barthes aplicată detaliilor lecturii sale.

Barthes a păstrat în fața literaturii întotdeauna o poziție relativ ambiguă. Chiar în cea mai « angajată » lucrare a sa (dar observ că aici nici măcar sublinierea prin ghilimele nu are putere), este vorba de *Mitologiile* barthesiene, concluzia care se impune este aceea că scriitorul nu va accede prin cuvînt la un strat mai esențial al lumii ci va spori cu semnele sale cantitatea de detalii din univers. În schimb, în *Plaisir du texte* este evocat în mod explicit Bataille pentru a ilustra acea situație marginală din care scriitorul ar putea spune: « fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis ».

Nevroza va rămîne mereu o maladie a ambiguității și ubicuității detaliului, un semn al momentului în care activitatea narcisistă a scrisului (cuvînt care, prin Valéry, a ajuns și la românul Ion Barbu), care constă în interogația perpetuă « cum să scriu ? », provoacă această altă întrebare, deschisă prin excelență, « de ce această lume ? ». În acest fel, paradoxia detaliului capătă această formă: « . . . scriitorul concepe literatura ca scop, lumea i-o returnează ca mijloc; și scriitorul regăsește în această *decepție* infinită lumea, o lume stranie, de altfel, deoarece literatura o reprezintă ca o problemă, niciodată în *definitiv* ca un răspuns » (*Essais critiques*).

Că literatura, ca și artele plastice, fabrică (*agencent*) obiecte printr-o însumare de detalii, aceasta este una dintre tezele *Eseurilor critice*. E cunoscută ilustrarea

https://biblioteca-digitala.ro

acestei idei prin exemplul unei aparent anodine aventuri spirituale, relatate chiar de Barthes: o inscripție în neon — BONS-KILOMETRES — ale cărei litere se aprindeau pe rînd pe frontonul gării Montparnasse îi evocă — sau, mai degrabă, îi *prezintă*, ca să excludem orice conștiință a unor raporturi temporale — criticului următoarea frază din *Les Gommes* a lui Robbe-Grillet: « Pe masa din bucătărie, trei felii subțiri de șuncă sînt întinse pe o farfurie albă ». Aceste felii de șuncă, de fapt fragmente spațiale, ca și literele inscripției în neon, vor fi însemnul cel mai elocvent al absurdității unei interogații, de genul celei pe care o întîlnim la Jean Ricardou (1966): *Que peut la littérature ?*

Prin urmare, constrînși de a rămîne în spațiul literar, printre obiecte heteroclite între care feliile de șuncă nu sînt nici pe departe cele mai surprinzătoare, avem o singură șansă: aceea de a ne organiza cît mai comod biblioteca semnelor-detalii. Vom ezita încă o clipă în preajma intrării pentru a spune că (ceea ce Barthes nu știa, el trăind într-o tehnocrație mai evoluată) semnele însele se macină și se consumă între ele: comprimate în biblioteci, ele devin adesea ilizibile [1], pentru că nu sînt — deocamdată — obiecte ideale.

Plaisir du texte rămîne, așadar, utopia unei « Babel heureuse . . . », în care paradoxia detaliului fiind anulată, am putea presupune « quelque M. Teste à l'envers » capabil de a suporta toate contradicțiile (logice și existențiale) doar pentru a avea acces la *plăcerea textului*, condiție de a suporta mitologiile mincinoase ale civilizației contemporane.

În fața noastră sînt două căi: într-o parte se găsește lumea hedonistă a *textelor plăcerii* (« *Texte de plaisir:* acela care mulțumește, umple, euforizează; acela care vine dinspre cultură, fără a rupe cu aceasta, care este legat de o practică confortabilă a lecturii »); în cealaltă parte, lumea incitantă a *textelor juisării* — cum le numește Barthes (« *Texte de jouissance:* acela care ne aruncă într-o stare de pierdere, acela care deconfortează . . . »).

Expresiile sînt ambigui, spune Barthes, deoarece « nu există cuvînt francez care să acopere deopotrivă plăcerea (mulțumirea) și juisarea (uitarea de sine, *l'évanouissement*)». Ca să facem o aplicație la literatura română, Alecsandri compune texte ale plăcerii, Conachi (pentru care *l'évanouissement* este un principiu al expresiei amorului) este la originea textelor de juisare. Sau, revenind la Barthes, putem aplica acest mijloc indirect de a explicita opoziția pe care ni-l oferă psihanaliza: plăcerea este exprimabilă, juisarea este indicibilă.

Însă vom observa acest lucru curios: de fapt alegerea este imposibilă, întrucît literatura ca plăcere pură devine stereotipă (este vorba de plăcerea pe care, ca în basm, ne-o dă înlănțuirea unor clișee, a unor « mitologii » sau șabloane, care pierd orice conținut real), în vreme ce literatura ca juisare devine inexprimabilă, ambiguă ca multe din textele contemporane.

Plăcerea de a sta în această « Babel heureuse », în fericitul turn al glosolaliei moderne, al literaturii ca aventură exploratorie a unei mitologizante culturi contemporane a detaliului, acesta este locul ideal al *existenței* lui Barthes, locul din care se ridică în fața noastră, indicibilă și prezentă, paradoxală ca un mit, *biblioteca Barthes*, în care, rătăcindu-ne concentric, vom regăsi o parte din aporiile care fundamentează conștiința critică a contemporaneității, iar *plăcerea textului* stă, desigur, în infinitatea lor circulară care, văzută din afară, este o calmă răsfoire de pagini.

---

[1] Ilizibile și de negăsit au fost, de pildă, pentru mine o parte din textele lui Barthes, care sînt în marile noastre biblioteci împachetate, stivuite sau împrumutate din rațiuni de biblioteconomie, care îmi rămîn, mărturisesc, de neînțeles. Spre convingere, cereți la Biblioteca Centrală de Stat *Fragments d'un discours amoureux* sau *La civilisation de l'écriture* (cu o prefață de Roland Barthes) sau la Academie, colecția *Cahiers de l'Herne*.

https://biblioteca-digitala.ro

RADU PROCOPOVICI

De la Valéry la Borges

După ce terminase de scris povestea prinţului Mîşkin, Dostoievski mărturisea cu nelinişte că nu realizase nici pe departe ceea ce-şi propusese. Înţelegem că proiectul « idiotului », prezenţa insesizabilă pe care o aproxima în roman, fusese pentru autorul său un fapt atît de complex încît, din cauza grabei, dar mai curînd din cauza puterii sale fascinante, eroul nu-şi putuse găsi căile de modelare a cuvintelor, a frazelor şi a construcţiilor narative ce ar fi trebuit să exprime adevăratul raport al personajului cu realitatea în care acesta îşi căuta conture. Deşi aparent paradoxală, insatisfacţia lui Dostoievski în faţa genialei sale realizări ar fi un fapt curent în practica scrisului, dacă n-ar singulariza-o accentuarea făcută chiar de autor asupra datoriei sale neîmplinite faţă de personaj, fiinţa acestuia prevalînd în raport cu mecanismele scrisului. Subliniem această deplasare a accentului — în economia creaţiei — de pe a c ţ i u n e a s c r i i t o r u l u i pe *acţiunea personajului*, căutînd o expresie potrivită raportului dintre scriitură şi realitate sub unghiul autorului care mijloceşte intrarea acestuia în lume, printre noi.

Pentru noi, a u t o r u l scrie, dar pentru autor, *personajul* făptuieşte, obligîndu-i mîna la o altă făptuire, secundă, pe măsură: Dostoievski trăia acut, lucid, acest conflict al realizării creatorului confruntat cu propriile arhetipuri.

Parcă pentru a trăi ca un exerciţiu modelator, cu o exemplară pregătire, această *criză existenţială* — nu tehnică — *a scrisului*, Paul Valéry a scris la începutul activităţii sale notele despre M. Teste. Matematicianul a formalizat structura acestui conflict, adoptînd o formă mixtă, de relatare şi comentariu, construind personajului o biografie fragmentară, între aforisme şi tăceri, stabilind cu aceasta o relaţie socratică prin permanenţa duhului interogator. M. Teste trebuia să stea înaintea istoriei a ceea ce voia să scrie Paul Valéry, care încerca, după propria mărturisire, « să se reducă la proprietăţile sale reale ». Se bănuieşte, din observaţiile autorului despre sine făcute în cursul acestui exerciţiu, că personajul stătea, sceptic şi acid, în colţul camerei, făcîndu-l pe tînărul Valéry să se simtă umbra eroului său. Ca şi Mîşkin pentru Dostoievski, M. Teste era mai real decît autorul însuşi.

M. Teste este un criteriu, o normă căutată dincolo de norme şi practici. Prin iluzia şi convenţiile scrisului, el ia « o » fiinţare, dar însăşi existenţa sa scrisă este un paradox, o imposibilitate: căci Valéry impune vieţii personajului său rigorile pe care le va impune scrisului său. Născut dintr-un « exces al conştiinţei de sine », exces dezvoltat şi descoperit de Paul Valéry în practica scrisului, M. Teste absoarbe, sublimează toate personajele posibile pentru Valéry, inclusiv cel al autorului — de altfel, celelalte personaje ale sale sînt ficţiuni culturale sau eroi culturali, existenţe oferite comentariului vitalizator. Mecanismul suspendării sensului, ca formă evoluată şi pozitivă a negaţiei, este aplicat de M. Teste în *mod reflexiv*. « Un rău acut al preciziei » îl generează ca simptom şi efort al lucidităţii. Confruntarea lui Paul Valéry cu scrisul său a fost, de la început, o relaţie existenţială, o experienţă intimă ce

https://biblioteca-digitala.ro

angaja — şi trebuia chiar « înainte de început » să tranşeze — relaţia dintre miturile culturale, tehnicile literare şi realităţile pure, cele ce incită la scris. Prin M. Teste scrisul este oprit, suspendat.

M. Teste este efigia, construită printr-o logică a elipsei, personificarea conflictului interior al scriitorului, cel pe care îl exemplificam mai sus prin relaţia Dostoievski—Mîşkin. Această relaţie este cu mult mai complexă decît cea dintre un autor şi neliniştitorul său alter-ego: acordul şi opoziţia dintre cele două personaje — cel real şi cel fictiv, deşi chiar această categorisire este relativizată, deci axiomatic părelnică — mai mult le amestecă decît le deosebeşte. Acest fapt existenţial interferează cu planul semantic, întrucît M. Teste, ca un ghid al lui Valéry prin purgatoriul realităţii, nu poate accede la paradisul creaţiei pure. Prin M. Teste, scrisul este oprit, suspendat: este o suspendare a respiraţiei.

Înrăit observator al celorlalţi şi al său prin tot ce-l înconjoară, M. Teste este un steril care judecă permanent, refuzîndu-şi chiar liniştea propriilor concluzii şi aprecieri. Nu-şi permite consensul, purifică geometric înţelesurile, descoperă faptul minimal, insignifiant, şi expiră, ca din obligaţie, în pragul fericitei aşteptări. Refuzul comodităţii proprii este o critică prin abţinerea de la rostire la adresa normelor existente, astfel încît scrisul nu poate începe decît după ce se găseşte un loc î n t r e ele. Dar norma în genere este regăsită, învie sub o formă surprinzător nouă. Iată de ce M. Teste este numai aparent « steril » — el epuizează aceste « inovaţii » în clipa observării lor, preţuind ca realizare supremă starea de căutare a locului, de aşteptare a eliberării totale. Durata este mereu provocată, refuzîndu-se fixarea şi definirea clipei.

Biografia sa descrie o exemplară tehnică, refăcută în rezumat zilnic, ceas de ceas, tehnică a epuizării reciproce a faptului supus judecăţii şi a judecăţii însăşi. Este ceea ce Valéry se obligă, prin M. Teste, să facă înainte de orice scris, pentru a justifica scriitura.

Fără Valéry — comentatorul, Edmond Teste n-ar fi putut exista în nici un fel: ştiinţele naturii şi cele sociale, chiar literatura epocii îl credeau imposibil. Iar Valéry comentează:

« De ce M. Teste este imposibil? Această întrebare este chiar duhul său. Ea se transformă în M. Teste. Căci el nu este altceva decît demonul posibilului ».

Dar nu un posibil proliferant şi parazitar, nu un polip al realităţii, ci un imperativ categoric al creaţiei. Poate că Valéry a scris despre M. Teste tocmai întrucît duritatea acestui criteriu nu putea fi suportată în interiorul fiinţei sale, fără a putea lipsi însă scrisului său. Astfel sînt dereglate, dincolo de mecanismele literare, raporturile dintre real şi ficţiune, pentru completarea şi crearea realităţii.

Scriitorul şi-a personificat criteriul. Criticul său a fost hipostaziat întru fiinţă, iar această măsură sau normă, în sens geometric versus estetic, dădea elan, detentă fiecărei începeri de lucrare. Chiar excesul critic, şi, implicit, sterilitatea aparentă a lui M. Teste sînt un mod de echilibrare a creativităţii lui Paul Valéry. Opunînd tăcerea motivată unei rostiri măsurate, Valéry construia un *cuplu autor-personaj/personaj-critic*, instituind o lege nouă a scrisului. Este potrivită, în acest context, o primă referire la dialogurile platoniciene ca model al edificării culturale.

Cu o aluzie la Paul Valéry devenit *erou cultural, deci personaj comentat*, Jorge Luis Borges introduce un alt caz al relaţiei existenţiale a autorului cu personajul şi scriitura. Pierre Menard, autorul lui Quijote, a scris cîndva, în opera sa vizibilă, o diatribă împotriva lui Valéry, o invectivă ce « nu era decît reversul fidel al adevăratei sale păreri » despre poet. De altfel, autorul-personaj imaginat de Borges era un « vechi prieten » al lui Valéry şi realizase o « transpunere în alexandrini după „Le Cimetière marin" ». Această tehnică a omagierii indirecte se

https://biblioteca-digitala.ro

cuplează la Pierre Menard şi la Jorge Luis Borges cu o manipulare scrupuloasă a miturilor şi valorilor culturale. Şi, poate ca o replică filologică adresată formalismului matematic al lui Valéry, Borges construieşte conflictul existenţial sub forma ridicării la putere a persoanei prin repetate travestiri. El însuşi dispare complet în spatele lui Pierre Menard, reducîndu-şi aportul « vizibil » la relatarea şi sublinierea unui fapt documentar — « obiceiul resemnat sau ironic de a propaga idei care reprezintă reversul strict al celor preferate de el ».

Opera vizibilă a lui Menard cuprinde, ca o altă travestire, doar studii, polemici, precizări, note de subsol şi transpuneri ale unor scrieri dintr-o convenţie literară în alta. Prin acestea, Pierre Menard ar fi doar un erudit specialist cu aporturi infinitezimale, chiar depinzînd de conjunctura culturală, o efemeridă academică. Dar opera ascunsă a personajului este un act critic a cărui anvergură paradoxală îl instituie drept criteriu, normă a scrisului: el rescrie opera de căpătîi a lui Cervantes în contextul cultural-existenţial ce-l trăieşte. Ambiguitatea acestor cuvinte se cere subliniată: « a rescrie fizic » un text se află în relaţie necesară cu « a reface posibil » textul dat.

Borges îl are drept criteriu pe Menard, iar acesta are ca probă de foc o scriere, un fapt cultural ce nu i se părea deloc « inevitabil » istoric şi estetic. Jocul manierist al travestirilor nu trebuie să înşele: este doar o cursă întinsă superficialităţii. Pierre Menard nu se identifică nici cu Quijote, nici cu Cervantes, el nu-şi propune ca scop tautologia simpatetică, ci încearcă o *altă justificare* a ceea ce s-a « întîmplat » cîndva ca scriitură. « Don Quijote » nu este un erou, ci o operă a cărei posibilitate trebuie demonstrată. Citâm din Pierre Menard:

« Fiecare om trebuie să fie capabil de orice idee şi prevăd că în viitor aşa va fi ». Este un mod indirect de a afirma necesitatea tuturor ideilor, iar pentru Borges, ca ultimă concluzie obţinută regresiv, înseamnă chiar suspendarea, în faţa bibliotecii babilonice, a oricărui comentariu ce nu se echivalează creaţiei la care se referă. Reciproc, Borges îşi propune, tot pentru depăşirea tautologiei şi solipsismului, ca orice operă să-şi conţină propriul judecător. El introduce în creaţia originală repere culturale, citate false ori autentice, pentru a realiza un dramatism al incomensurabilităţii, interior scriiturii, ce nu poate fi, pentru Jorge Luis Borges, originară.

Pierre Menard este astfel un creator care lasă cultura să-l acopere, întrucît ea reprezintă infinitul actual de creaţii, de posibilităţi realizate. Apoi, el alege un punct din acest infinit pentru a-l justifica « istoric » din perspectiva actualităţii lui, anonime, măsurînd două î n t î m p l ă r i , ca să argumenteze existenţa Normei. Această cercetare se realizează practic printr-o incursiune în interstiţiile scriiturii ce trebuie motivată semantic faţă de realitatea existenţială, nu faţă de tehnicile scrisului. În măsura în care Paul Valéry respingea, prin M. Teste, orice comoditate şi orice stereotip cultural, Borges, prin Pierre Menard, le foloseşte pe toate, în felul eroului său, adică pentru a trece p r i n ele către o altă justificare a lor. Rigorile pe care cei doi autori le impun personajelor sînt dictate de necesitatea depăşirii impasului nedeterminării: la Valéry, este presimţit şi exorcizat matematic, înaintea practicii literare, de o aşteptare spirituală, iar la Borges, este atacat după ce devenise tiranic pentru *scriitorul-cititor* prin implicarea culturală. Valéry judecă aprioric posibilitatea structurilor literare, Borges manipulează segmente ale culturii fosilizate literar.

Sînt două moduri de a pune aceeaşi întrebare incitatoare a creaţiei: cum e cu putinţă ca?. . . Fireşte, această interogaţie se cere echilibrată printr-o alta: cît este necesar din posibil? Borges cunoaşte cursele stereotipurilor culturale, pe care le-a îmblînzit prin jocul liber al fantazării, asemenea unei rătăciri indiferente printre relicve. Uimitor, Borges este cel care discută geometria şi figurile ei, simetria,

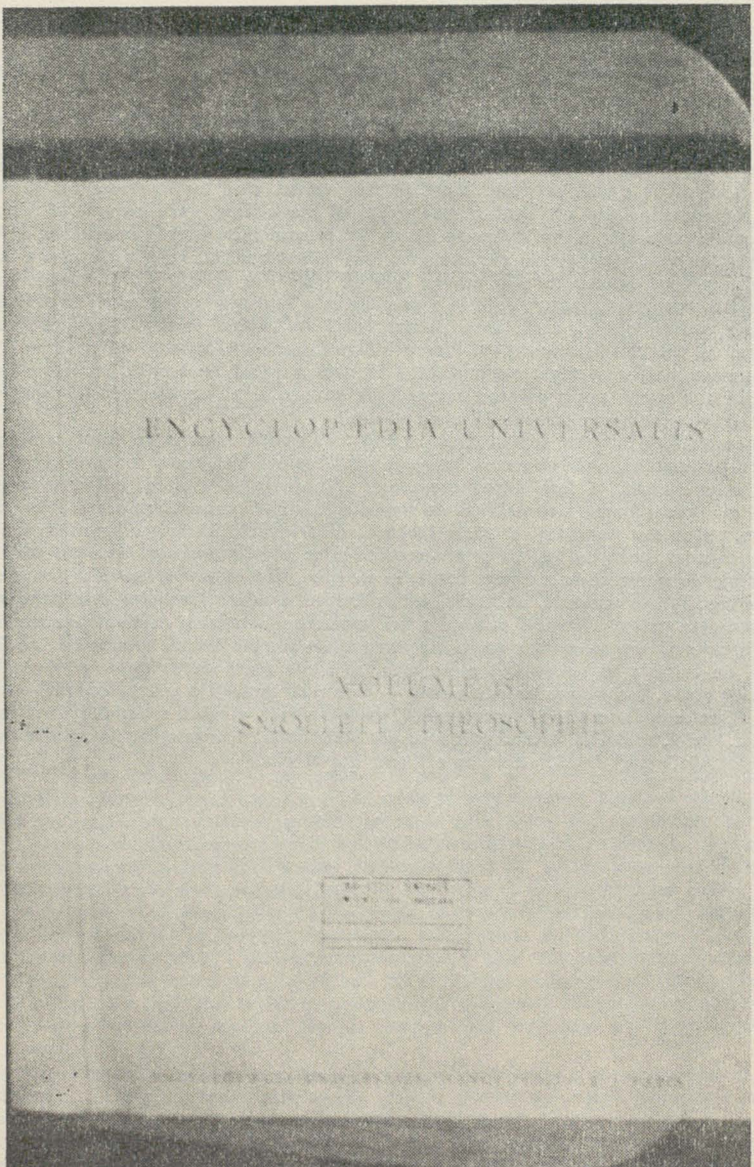
https://biblioteca-digitala.ro

echivalențele și nedeterminările cantitative — exterioritatea vieții matematice. Valéry folosește numai duhul acid, purificator, al conceptului matematic, pentru a reduce la strictul necesar motivele literare. Un domeniu împrumută celuilalt unealta ideală pentru disecția propriei materii.

Acest transfer este necesar avînd în vedere ambițioasa lărgime a unghiului cercetării, nedeterminarea posibilului și imperativul existențial, căutarea necesității. « Cum este cu putință o anume operă » devine întrebarea oricăruia dintre noi, a fiecărui cititor-scriitor. Dostoievski, atunci cînd își exprimă insatisfacția față de romanul său « Idiotul », este propriul său cititor, care ar vrea să rescrie, întrucît *a scrie* este o instituire de ființă, iar prințul Mîșkin este insuficient definit existențial pentru creatorul său, nu este încă « inevitabil ». Relația afectivă a scriitorului rus cu personajul său devine la Paul Valéry o relație pură, ideală, între intențiile autorului, personajele sale posibile și o construcție necesară, inevitabilă. Relația, odată generalizată, este personificată în cuplul Valéry—Edmond Teste. Borges se retrage în spatele lui Pierre Menard, care dialoghează cu o carte. Este un proces similar « crizei portretului » în arta plastică modernă: emblema fizionomică a devenit semn printre semne, caz particular al problemei cuprinzătoare a posibilităților semnificative în sfera văzului.

Acest dialog interior creativității, ca măsură a epocii noastre, se numește reflexivitate productivă. Adevărata sa importanță o relevă referirea continuă la dialogurile lui Platon, la fertilitatea creatoare a interogației critice, aflînd îndemnul celei mai vechi forme a conștiinței de sine a culturii și a eroului cultural. El nu este critic, autor sau personaj, ci toate laolaltă, dintr-odată. Rătăcește printre posibili interlocutori, curățînd opinia și structurînd-o ca adevăr necesar. Este un mod de a nu pierde nimic și de a cîștiga totul, în alt plan, vădind un criteriu al economiei culturale. Sensul autentic, dobîndit, este produsul trecerii semnelor prin persoane. Acesta este rostul adresării publice a lui Socrate, acesta este motivul hipostazierii antropomorfe a problemei « posibilităților reale » și a bibliotecii babilonice. Modelul ideal de criteriu al necesității pline este, și el, la scara experienței și puterilor eroului uman. Întrebarea fundamentală — cum e cu putință o anume operă? — conține acest temei socratic al umanismului, cel care face elogiul creativității duhului critic. Astfel, indirect, prin argumente din viața culturii, înțelegem omagiul meritat de ROLAND BARTHES, cel la care incită duhul său.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

ENCICLOPEDIA—spaţiu al desfătării (*« Să stau într-o bibliotecă plină de enciclopedii şi dicţionare, să merg de la un raft la altul şi să le răsfoiesc, cînd am poftă, pe toate. Ce desfătare ! »*; obiect fascinant *(de atîtea ori descris: în* Planşele Enciclopediei, *de pildă, din* Nouveaux essais critiques *sau în* Roland Barthes par Roland Barthes); *şi, o singură dată — aproape incredibil —* spaţiu de detenţie. *Căci iată-l pe Barthes « prizonier » al unei impozante instituţii:* Encyclopaedia universalis, *E.U., France, S.A. 1968, volume 15, sixième publication, janvier, 1976, pp. 1013—1017. Între « Texas » şi « Textiles (industries) », semnat — dintr-o dorinţă a anonimatului — doar cu iniţialele —, capitolul « Texte (théorie du)». Printre laureaţi ai Premiului Nobel, academicieni, directori ai unor mari centre de cercetare, R.B. încheie un text « despre » Text, întreţesînd citate, « intertextuînd » cu o voce străină: albă, neutră, zero. Despre această încercare — unică şi extrem de semnificativă — va scrie la persoana a treia: « S-a apropiat de* Text *doar metaforic: textul e un cîmp aruspicial, un taluz, un cub şi faţetele lui, un excipient, o tocană japoneză, o harababură de decoruri, o împletitură, o dantelă de Valencia, un ued marocan, un ecran tv defect, un foetaj, o ceapă etc. Iar cînd a scris o dizertaţie « despre »* text *(pentru o enciclopedie) — fără s-o renege (să nu renegi niciodată nimic: în numele cărui prezent?) — era o sarcină ştiinţifică, nu scriitoricească »* (Roland Barthes par Roland Barthes. *p. 78). Şi totuşi « vocea », inimitabila voce a subiectului Roland Barthes-scriitorul poate fi percepută: în paranteze, în incidente, în acel timbru al ei, « ţesătură, covor de fraze, aparenţă ondulată, moar de limbaje ».*

ADRIANA BABEŢI

https://biblioteca-digitala.ro

TEXTE (THÉORIE DU)

1 *La crise du signe*

2 *La théorie du texte*

3 *Le texte et l'œuvre*

4 *La pratique textuelle*

Ce este — în accepţie curentă — un text?* E suprafaţa fenomenală a operei literare; întreţeserea cuvintelor încadrate în operă şi înlănţuite în aşa fel încît să impună un sens stabil şi, pe cît posibil, unic. În ciuda caracterului parţial şi modest al noţiunii (textul nefiind, la urma urmei, decît un *obiect*, perceptibil vizual), el ia parte la gloria spirituală a operei, al cărei servant prozaic — dar necesar — este. Legat constitutiv de scriitură (text = *ceea* ce e *scris*) — poate şi pentru că însuşi desenul literelor, deşi linear, sugerează, mai mult decît vorbirea, antrelacurile unei ţesături (etimologic « text » înseamnă « ţesătură ») — el consolidează, în operă, tocmai lucrul scris, concentrînd funcţiile de apărare ale acestuia: pe de-o parte, stabilitatea, caracterul de permanenţă al inscripţiei, destinat să corecteze fragilitatea şi imprecizia memoriei; pe de altă parte, legalitatea literei, urma de necontestat, de neşters — se crede — a sensului, pe care autorul l-a depus intenţionat în operă; textul este o armă împotriva timpului, a uitării şi împotriva vicleniilor vorbirii, care se repliază, se modifică, se reneagă atît de uşor. Noţiunea de text e, deci, legată istoric de o întreagă serie a instituţiilor: drept, biserică, literatură, învăţămînt; textul este un obiect moral: e convenţie scrisă, în măsura în care participă la contractul social; aserveşte, dar lasă urme; te constrînge, îţi cere să-l observi şi să-l respecţi, în schimb, conferă limbajului însemnele unui atribut inestimabil (pe care acesta, în esenţă, nu-l are): securitatea.

1. Criza semnului

Din punct de vedere epistemologic, textul — în această accepţie clasică — face parte dintr-un ansamblu conceptual al cărui centru e semnul. Am început

---

* Traducerea acestui text al lui Roland Barthes, apărut în *Encyclopaedia universalis*, aparţine Adrianei Babeţi.

https://biblioteca-digitala.ro

abia acum să ne dăm seama că semnul este un concept istoric, un artefact analitic (şi chiar ideologic), că există o civilizaţie a semnului care e chiar cea a Occidentului nostru, a stoicilor din plin secol XX. Conform noţiunii de text, mesajul scris este articulat ca şi semnul: pe de-o parte, semnificantul (materialitatea literelor şi a înlănţuirii lor în cuvinte, fraze, paragrafe, capitole), pe de alta, semnificatul, sens în acelaşi timp originar, univoc şi definitiv, determinat de conformitatea semnelor care îl vehiculează. Semnul clasic e o unitate închisă a cărei limitare *opreşte* sensul, îl împiedică să vibreze, să se dedubleze, să divagheze; la fel, şi în cazul textului clasic: el închide opera, o înlănţuie în litera sa, o ţintuieşte în semnificatul său. El determină, deci, două tipuri de operaţii, ambele destinate să refacă breşele deschise în integritatea semnului de nenumăratele cauze (istorice, materiale sau umane). Aceste două operaţii sînt restituirea şi interpretarea.

Ca depozitar al înseşi materialităţii semnificantului (ordinea şi exactitatea literelor), textul cere să fie regăsit, «restituit» — dacă e cumva ameninţat să dispară sau să se transforme datorită vreunei cauze istorice; atunci este recuperat de o ştiinţă, filologia — şi de o tehnică — critica textelor; mai mult însă: exactitatea literală a lucrului scris, definită prin conformitatea versiunilor sale succesive cu versiunea originară, se confundă metonimic cu exactitatea semantică: în universul clasic, din legea semnificantului este dedusă o lege a semnificatului (şi invers); cele două legalităţi coincid, se încredinţează una alteia: literalitatea textului devine depozitara originii şi proiectului acestuia, precum şi a unui sens canonic care trebuie menţinut sau regăsit; textul devine atunci obiectul însuşi al tuturor hermeneuticilor; de la «restituirea» semnificantului se trece firesc la interpretarea canonică a semnificatului: textul ar denumi atunci opera, în măsura în care aceasta are un sens, unic şi «adevărat», un sens definitiv; el este acel «instrument» ştiinţific care defineşte autoritar regulile unei lecturi eterne.

Această concepţie despre text (clasică, instituţională, curentă) este, evident, legată de o metafizică: aceea a adevărului. Aşa cum jurămîntul autentifică vorbirea, tot astfel, textul autentifică lucrul scris: literalitatea, originea, sensul, adică «adevărul» său. Cîte bătălii pentru adevăr, de-a lungul secolelor, dar, în acelaşi timp, şi cîte lupte în numele unui sens (împotriva altuia), cîte nelinişti în faţa nesiguranţei semnelor, cîte reguli pentru a le consolida! O aceeaşi istorie, uneori sîngeroasă — însă mereu aprigă — a unit adevăr, semn şi text. După cum, o aceeaşi criză a apărut acum un secol în metafizica adevărului (Nietzsche), dar şi astăzi, în teoria limbajului şi a literaturii, prin critica ideologică a semnului şi prin înlocuirea vechiului text al filologilor cu un nou text.

Această criză a fost declanşată de lingvistica însăşi. Dual (sau dialectic), lingvistica (structurală) a consacrat ştiinţific conceptul de semn (articulat în semnificant şi semnificat); faptul poate fi considerat ca un fel de sfîrşit triumfal al unei metafizici a sensului, deşi prin însuşi imperialismul său, lingvistica obliga la o deplasare, de-construire şi răsturnare a aparatului semnificării. La apogeul lingvisticii structurale (în jurul lui 1960), noi cercetători, adeseori chiar lingvişti, au început să formuleze o critică a semnului şi o nouă teorie a textului (pe vremuri numit literar).

În această mutaţie, rolul lingvisticii a fost triplu. Întîi apropiindu-se de logică, tocmai în momentul în care aceasta — prin Carnap, Russel şi Wittgenstein — se concepea ca limbă, lingvistica l-a obişnuit pe cercetător să substituie criteriul de validitate criteriului de adevăr, să elibereze întregul limbaj de constrîngerile conţinutului, să exploreze bogăţia, subtilitatea şi, dacă putem spune astfel, infinitul transformărilor succesive ale discursului. Această practică a formalizării a declanşat o întreagă experienţă a semnificantului, a autonomiei şi amplei sale desfăşurări.

https://biblioteca-digitala.ro

Apoi, grație lucrărilor Cercului de la Praga și celor ale lui Jakobson, a putut fi tot mai îndrăzneț remaniată repartiția tradițională a discursurilor: o întreagă arie a literaturii a trecut spre lingvistică (cel puțin la nivelul cercetării, dacă nu la cel al învățămîntului), sub numele de *poetică* (translație a cărei necesitate fusese deja intuită de Valéry), ieșind, astfel, de sub jurisdicția istoriei literaturii, concepută ca simplă istorie a ideilor și genurilor. În sfîrșit, semiologia, disciplină nouă, postulată de Saussure încă la începutul secolului, dar în plină expansiune abia spre 1960, s-a îndreptat în principal (cel puțin în Franța) spre analiza discursului literar. Lingvistica se oprește la frază, descompunînd-o în unități (sintagme, moneme, foneme); dar dincolo de frază? Care sînt unitățile structurale ale discursului (dacă renunțăm la diviziunile normative ale retoricii clasice)? Aici, semiotica literară a avut nevoie de noțiunea de *text*, unitate discursiv superioară sau interioară frazei, întotdeauna diferită structural de ea. «Noțiunea de *text* nu se situează pe același plan cu noțiunea de *frază* [. . .]; în acest sens, textul trebuie distins de *paragraf*, unitate topografică a mai multor fraze. Textul poate să coincidă cu o frază sau cu o întreagă carte; [. . .] el constituie un sistem care nu trebuie identificat cu sistemul lingvistic, ci trebuie corelat acestuia: o relație de contiguitate și, în același timp, analogică» (T. Todorov)

În semiotica literară strictă, textul înglobează oarecum formal fenomenele lingvistice; semantismul semnificării (nu numai al comunicării) și sintaxa narativă sau poetică sînt studiate la nivelul textului. Această nouă concepție despre text, mult mai aproape de retorică decît de filologie, vrea totuși să se supună principiilor unei științe pozitive; textul e studiat într-un mod imanent, orice referire la conținut și la determinări (sociologice, istorice, psihologice) fiind interzisă. Și totuși, acest mod de a-l studia este exterior, deoarece textul — așa cum se întîmplă în oricare din științele pozitive — nu e decît un obiect supus privirii distante a unui subiect savant. La acest nivel nu se poate, deci, vorbi despre o mutație epistemologică. Ea începe abia atunci cînd bunurile cîștigate ale lingvisticii și semiologiei sînt deliberat plasate (relativizate: distruse — reconstruite) într-un nou cîmp de referință, definit în esență prin intercomunicarea celor două *episteme* diferite: materialismul dialectic și psihanaliza. Apelul la materialismul dialectic (Marx, Engels, Lenin, Mao) și la experiența freudiană (Freud, Lacan) — iată ce permite, cu siguranță, reperarea domeniilor noii teorii a textului. Dar pentru apariția unei noi științe nu e suficient ca vechea știință să se aprofundeze sau să se extindă (cum se întîmplă prin trecerea de la lingvistica frazei la semiotica operei); e necesară întîlnirea unor *episteme* diferite, care uneori se pot chiar ignora reciproc. (Este cazul marxismului, freudismului și structuralismului). De asemeni, respectiva întîlnire trebuie să producă un obiect nou (nu mai e vorba de o nouă asimilare a unui obiect vechi); în cazul acesta, noul obiect se numește *text*.

2. Teoria textului

Limbajul pe care ne-am hotărît să-l folosim în definirea textului nu este indiferent, căci teoria textului trebuie să pună în criză orice enunțare, inclusiv pe a sa proprie: teoria textului devine astfel o critică a oricărui meta-limbaj, revizuire a discursului scientificității, postulînd în consecință o veritabilă mutație științifică, dat fiind că pînă în acest moment științele umane nu puseseră în discuție propriul limbaj, considerîndu-l simplu instrument sau pură transparență. Textul este un fragment de limbaj plasat el însuși într-o perspectivă a limbajelor. Comunicarea unei idei sau a unei reflecții teoretice asupra textului presupune, deci, într-un fel sau altul, impactul cu practica textuală. Bineînteles, teoria textului se poate pronunța asupra modalității unui discurs științific coerent și neutru, atunci însă cel

https://biblioteca-digitala.ro

puţin cu titlul circumstanţial şi didactic; pe lîngă acest mod de expunere, teoria textului va repune în drepturi depline marea varietate a textelor (oricare le-ar fi genul sau forma) care se ocupă de reflexivitatea limbajului şi a circuitului enunţării: textul poate fi apropiat prin definiţie, dar şi (mai ales) prin metaforă.

Definiţia textului a fost elaborată dintr-o perspectivă epistemologică în special de Julia Kristeva: « Definim Textul ca pe un aparat translingvistic care redistribuie ordinea limbii, corelînd o vorbire comunicativă ce vizează informaţia directă cu diferite enunţuri anterioare sau sincronice »; tot Juliei Kristeva i se datorează şi principalele concepte teoretice, implicit prezente în această definiţie: practici semnificante, productivitate, semnificanţă, feno-text şi geno-text, intertextualitate.

Practici semnificante

Textul e o practică semnificantă privilegiată de semiologie, deoarece munca prin care se produce întîlnirea subiectului şi a limbii este, în cazul său, exemplară: « funcţia » textului e de a « teatraliza » oarecum această muncă. Ce este o *practică semnificantă?* Întîi de toate, un sistem semnificant diferenţiat, tributar unei tipologii a semnificaţiilor (şi nu unei matrici universale a semnului); această exigenţă a diferenţierii a fost impusă de şcoala pragheză; conform acesteia, semnificaţia nu se produce în acelaşi mod, nu numai în funcţie de materia semnificantului (această diversitate fundamentează semiologia), ci şi în funcţie de pluralul care instituie subiectul enunţiator (a cărui enunţare — instabilă — se face mereu sub privirea — sub discursul — Celuilalt). Abia apoi ea este o practică; ceea ce înseamnă că semnificarea se produce nu la nivelul unei abstracţiuni (limba), aşa cum postulase Saussure, ci la nivelul unei operaţii, al unei munci în care sînt implicate simultan şi printr-o singură mişcare confruntarea subiectului cu Celălalt şi contextul social. Noţiunea de practică semnificantă restituie limbajului energia sa activă; dar actul pe care-l implică (şi aici apare mutaţia epistemologică) nu este un act de judecată (descris deja de stoici şi de filosofia carteziană): subiectul nu mai prezintă frumoasa unicitate a *cogito*-ului cartezian; e un subiect plural, de care, pînă acum, doar psihanaliza s-a putut apropia. Nimeni nu are pretenţia de a reduce comunicarea la simplitatea schemei clasice, postulate de lingvistică: emiţător, canal, receptor — doar dacă se bazează, implicit, pe o metafizică a subiectului clasic sau pe un empirism a cărui « naivitate » (cîteodată agresivă) este la fel de metafizică; din capul locului, pluralul este în miezul practicii semnificante, sub semnul contradicţiei; chiar dacă admitem — provizoriu — că putem izola una dintre practicile semnificante, acestea depind întotdeauna de o dialectică, nu de o clasificare.

Productivitate

Textul este o productivitate. Ceea ce nu înseamnă că el ar fi *produsul* unei munci (aşa cum ar putea-o cere tehnica naraţiunii şi stăpînirea stilului), ci însuşi teatrul unei produceri, unde se întîlnesc producătorul textului şi cititorul său: textul « lucrează » în fiecare moment şi oricum l-ai lua; chiar scris (fixat), el nu încetează să lucreze, să întreţină un proces de producere. Dar ce lucrează textul? Limba. El deconstruieşte limba destinată comunicării, reprezentării sau exprimării (acolo unde subiectul — individual sau colectiv — poate avea iluzia că imită sau se exprimă) şi reconstruieşte o altă limbă, voluminoasă, fără profunzime şi suprafaţă, căci spaţiul său nu este cel al figurii, al tabloului, al cadrului, ci acela — stereografic — al jocului combinatoriu, infinit, din clipa în care ieşim din limitele comunicării curente (supuse opiniei, accepţiei comune, *doxei)* şi din cele ale verosimilităţii narative sau discursive. Productivitatea se declanşează, redistribuirea devine operantă, textul apare — în momentul în care, de pildă, scriptorul şi / sau lectorul încep să se « joace » cu semnificantul, fie producînd mereu « jocuri de cuvinte »

(în cazul autorului), fie inventînd sensuri ludice (în cazul cititorului), aceasta chiar dacă autorul textului nu le prevăzuse şi chiar dacă istoriceşte vorbind, ar fi fost imposibil să le prevadă: semnificantul aparţine tuturor şi, de fapt, *textul* lucrează fără preget, nu artistul sau consumatorul. Analiza productivităţii nu se poate reduce la o descriere lingvistică; acesteia trebuie să i se adauge alte modalităţi de analiză: cea a matematicii (în măsura în care ţine cont de jocul ansamblurilor şi al subansamblurilor, adică de relaţia multiplă a practicilor semnificante), cea a logicii, a psihanalizei lacaniene (în măsura în care ea explorează o logică a semnificantului) şi cea a materialismului dialectic (care recunoaşte contradicţia).

Semnificaţia

Unui text i se poate atribui o semnificaţie unică şi într-un fel, canonică; este chiar ceea ce se străduieşte să facă — în amănunt — filologia şi — în mare — critica de interpretare, care încearcă să demonstreze că textul are un semnificat global şi secret, variabil în funcţie de doctrine: sens biografic — pentru critica psihanalitică, proiect — pentru critica existenţială, sens socio-istoric pentru critica marxistă etc. Textul era abordat ca depozitar al unei semnificaţii obiective, îmbălsămate în opera-produs. Dar din momentul în care textul e conceput ca producere (şi nu ca produs), « semnificaţia » nu mai este un concept adecvat. Dacă textul e conceput ca un spaţiu polisemic în care se întretaie mai multe sensuri posibile, trebuie emancipat statutul monologic, legal, al semnificaţiei: ea trebuie pluralizată. Acestei eliberări i-a fost util conceptul de conotaţie sau de volum al sensurilor secunde, derivate, asociate, al « vibraţiilor » semantice grefate pe mesajul denotat. Cu atît mai mult, atunci cînd textul e citit (sau scris) ca joc mobil de semnificanţi — fără vreo referire posibilă la unul sau altul din semnificaţii fixaţi — trebuie bine distinsă semnificaţia care aparţine planului produsului, enunţului, al comunicării şi munca semnificantă, care aparţine planului producerii enuţării, simbolizării: această muncă poartă numele de *semnificanţă*. Ea este un *proces*, în cursul căruia « subiectul » textului — eliberîndu-se de logica lui *ego-cogito* şi implicîndu-se în alte logici (cea a semnificantului şi a contradicţiei) — se confruntă cu sensul şi se deconstruieşte (se « pierde »). Spre deosebire de semnificaţie, semnificanţa este o muncă: nu aceea prin care subiectul (intact şi exterior) ar încerca să stăpînească limba (munca stilului, de pildă), ci acea muncă radicală (total transformatoare) prin care subiectul explorează modul în care limba — în loc să se lase supravegheată de subiect, îl « lucrează » şi îl destramă din chiar momentul intrării acestuia în ea. Aici apare « nesfîrşitul operaţiilor posibile într-un cîmp dat al limbii ». Opusă semnificaţiei, semnificanţa nu se poate reduce la comunicare, la reprezentare, la exprimare: ea plasează subiectul (al scriitorului, al cititorului) în text, nu ca proiecţie (chiar fantasmatică — deoarece nu este vorba de « extazul » unui subiect constituit), ci ca « pierdere » (în accepţia pe care cuvîntul o are în speleologie); de unde, identificarea sa cu juisarea. Prin conceptul de semnificanţă, textul devine erotic (fapt pentru care nu este cîtuşi de puţin obligat să reprezinte « scene » erotice).

Feno-text şi geno-text

Tot Juliei Kristeva i se datorează distincţia feno-text / geno-text. *Feno-textul* este « fenomenul verbal aşa cum se prezintă în structura enunţului concret ». Semnificanţa infinită apare de fapt printr-o operă contingentă. Feno-textul corespunde tocmai acestui plan al contingenţei. Metodele de analiză practicate în mod obişnuit (anterior semanalizei şi în afara ei) se aplică feno-textului; descrierea fonologică, structurală, semantică — într-un cuvînt, analiza structurală — se potrivesc

https://biblioteca-digitala.ro

feno-textului, pentru că această analiză nu se interesează cîtuși de puțin de subiectul textului: ea se bazează pe enunțuri, nu pe enunțări. Feno-textul depinde deci — fără vreo incoerență — de teoria semnului și a comunicării: într-un cuvînt, el este obiectul privilegiat al semiologiei. În ce privește *geno-textul*, acesta « propune operațiile logice specifice constituirii subiectului enunțării »; el este « spațiul de structurare a feno-textului ». Geno-textul este un domeniu eterogen: verbal și, în același timp, pulsional. (Teritoriu în care « semnele sînt investite cu pulsiuni»). El nu poate, deci, depinde în exclusivitate de structuralism (fiind structurare, nu structură), nici de psihanaliză (deoarece nu este un spațiu al inconștientului, ci al « prelungirilor » acestuia); el își găsește suportul într-o logică generală, multiplă, care nu mai este singura logică a judecății. Desigur: geno-textul este cîmpul semnificanței. Din punct de vedere epistemologic, prin conceptul de geno-text, semanaliza depășește semiologia clasică, al cărei scop era doar de a structura enunțul, nu de a afla cum se deplasează, cum deviază și se pierde subiectul atunci cînd enunță.

Intertext

Textul redistribuie limba (fiind chiar un cîmp al acestei redistribuiri). Una din căile de-construirii / re-construirii este *permutarea* textelor, a fîșiilor de texte care s-au aflat sau se află împrejurul textului respectiv și finalmente, în el: orice text este un intertext; în el sînt prezente — la nivele variabile, sub forme mai mult sau mai puțin reperabile — alte texte: textele culturii anterioare, ale culturii contemporane. Orice text e o nouă întrețesere de mai vechi citate. Trec în text, redistribuindu-se, fragmente de coduri, formule, modele ritmice, fragmente de limbaje sociale etc., căci — premergînd și înconjurînd textul — apare mereu limbaj. Condiție a oricărui text, intertextualitatea nu se reduce, desigur, la o problemă a izvoarelor sau a influențelor; intertextul este un cîmp general de formule anonime (a căror origine este arareori reperabilă); de citări inconștiente sau automate, făcute fără ghilimele. Din punct de vedere epistemologic, prin conceptul de intertext, dimensiunea socialității își aduce aportul la elaborarea teoriei textului: întregul limbaj — anterior și contemporan — intră în text, nu printr-o filiație detectabilă, printr-o imitare deliberată, ci printr-o diseminare — imagine care asigură textului nu statutul unei *reproduceri*, ci pe acela al unei *productivități*.

Aceste concepte fundamentale care articulează teoria sînt, de fapt, în perfectă concordanță cu imaginea sugerată de însăși etimologia cuvîntului « text »: o țesătură. Dar în timp ce, pe vremuri, critica (singura formă a unei teorii a literaturii cunoscute în Franța) punea în mod unanim accentul pe « țesătura » finită (textul fiind un « văl » în spatele căruia trebuia căutat adevărul, mesajul real, pe scurt, *sensul*), teoria actuală a textului se îndepărtează de textul-văl și încearcă să perceapă pînza în textura sa, în antrelacul codurilor, al formulelor, al semnificanților. Asemeni păianjenului care se auto-dizolvă în pînza sa, subiectul se așează, spre a se auto-dizolva, în centrul textului. Amatorul de neologisme ar putea deci defini teoria textului ca « hyphologie » (*hyphos* fiind țesătura, vălul și pînza păianjenului).

3. Textul și opera

Textul nu trebuie confundat cu opera. O operă este un obiect finit, măsurabil, care poate ocupa un spațiu fizic (de pildă, rafturile unei biblioteci); textul este un cîmp metodologic: nu putem — cel puțin în mod curent — să numărăm texte. Putem doar spune că în cutare sau cutare operă există (sau nu există) text: «Opera stă în mînă, textul — în limbaj ». Sau, altfel spus: în timp ce opera poate fi definită în termeni eterogeni în raport cu limbajul (mergînd de la formatul cărții la deter-

https://biblioteca-digitala.ro

minările socio-istorice care au produs-o), textul rămîne total omogen față de limbaj. Cu alte cuvinte, textul nu se desfășoară decît într-o muncă, într-o producere: prin semnificanță.

Semnificanța implică ideea unei munci infinite (a semnificantului asupra lui însuși): textul nu poate deci coincide exact (sau legitim) cu unitățile lingvistice sau retorice recunoscute pînă acum de către științele limbajului (al căror decupaj implica întotdeauna ideea unei structuri finite): textul nu contrazice în mod obligatoriu aceste unități, dar le depășește sau, mai exact, nu li se adaptează; pentru că textul este un concept compact (nu poate fi numărat), putem descoperi ceea ce se cheamă text de la un capăt la altul al scării discursive. Lucru știut, această scară este prin tradiție divizată în două zone distincte și eterogene: orice manifestare a limbajului de dimensiuni inferioare sau egale *frazei* aparține în mod obligatoriu lingvisticii; tot ce e dincolo de frază aparține « discursului » — obiect al unei vechi științe numerative: retorica. Bineînțeles, stilistica și însăși retorica se pot ocupa de fenomene dinlăuntrul frazei (îmbinări de cuvinte, asonanțe, figuri); pe de altă parte, unii lingviști au încercat să întemeieze o lingvistică a discursului *(speech analysis)*, dar aceste tentative nu se pot compara cu munca analizei textuale, fie pentru că sînt depășite (retorica), fie pentru că sînt foarte limitate (stilistica), ori contaminate de un spirit metalingvistic, situat în afara enunțului și nu în enunțare.

Semnificanța, care este textul în acțiune, nu recunoaște domeniile impuse de științele limbajului (aceste domenii pot fi recunoscute la nivelul feno-textului, nu însă la cel al geno-textului); semnificanța — licărire, neprevăzută străfulgerare a infiniturilor limbajului — apare la toate nivelele operei: în sunete, care atunci nu mai sînt considerate drept unități specifice în determinarea sensului (fonemele) ci drept mișcări pulsionale; în moneme, care sînt mai mult arborescențe asociative decît unități semantice, antrenate prin conotație, prin polisemia latentă, într-o metonimie generalizată; în sintagme, unde, mai mult decît sensul legal contează impactul, rezonanța intertextuală; în sfîrșit, în discurs — a cărui « lizibilitate » este fie copleșită, fie dublată de o pluralitate de logici diferite, distincte de simpla logică predicativă. Această răsturnare a « ariilor » științifice ale limbajului apropie mult semnificanța (textul în specificitatea sa textuală) de munca visului, așa cum începuse s-o descrie Freud. Totuși, aici ar trebui precizat că nu neapărat « ciudățenia » înrudește *a priori* opera cu visul, ci mai degrabă *munca* semnificantă, « ciudată » sau nu. « Munca visului » și « munca textului » au comun (în afara anumitor operații sau figuri, reperate de Benveniste) faptul de a fi o muncă *în afara schimbului*, sustrasă « socotelii ».

Ne putem da, deci, seama că textul este un concept științific (sau cel puțin epistemologic) și, în același timp, o valoare critică, prin care operele pot fi evaluate în funcție de gradul de intensitate a semnificanței conținută în ele. De aceea, privilegiul pe care teoria textului îl acordă textului textelor modernității (de la Lautréamont la Philippe Sollers) este dublu: aceste texte sînt exemplare, pentru că prezintă (la un stadiu fără precedent) « munca acelui *semiosis* în limbaj și cu subiectul » și apoi pentru că ele sînt efectiv o revendicare vizînd constrîngerile ideologiei tradiționale a sensului (« verosimilitatea », « lizibilitatea », « expresivitatea » unui subiect imaginar; imaginar, deoarece se constituie ca o «persoană » etc.). Și totuși — tocmai din cauză că textul este compact (nu se poate număra), pentru că nu se confundă obligatoriu cu opera — putem regăsi « text », desigur, la un grad inferior în producții vechi; o operă clasică (Flaubert, Proust și — de ce nu — Bossuet) poate conține secvențe sau fragmente de *scriitură:* jocul, jocurile semnificantului pot fi prezente în *cadrul muncii)* în acea operă, mai ales dacă admitem — fapt re-

https://biblioteca-digitala.ro

comandat şi de teorie — să includem în practica textuală activitatea lecturii, şi nu numai pe aceea a fabricării scrierii respective. După cum, spre a rămîne în domeniul scrisului, teoria textului nu se va simţi obligată să remarce distincţia uzuală dintre « buna » şi « proasta » literatură; principalele criterii ale textului se pot regăsi — cel puţin izolat — în operele refuzate sau dispreţuite de cultura nobilă, umanistă (cultură ale cărei norme sînt fixate de şcoală, critică, de istoriile literaturii etc.); intertextul, jocurile de cuvinte (de semnificanţi) pot să apară în opere foarte populare, după cum semnificanţa poate apărea în scrierile aşa-zis « delirante », excluse prin tradiţie din « literatură ». Mai mult chiar: la drept vorbind, conceptul de « text » nu poate fi redus la faptul scris (la literatură). Fără îndoială că prezenţa limbii) articulate sau, dacă vreţi, materne) într-o producere conferă acesteia un spor de semnificanţă; foarte elaborate — căci provin dintr-un sistem extrem de codat — semnele limbajului se expun unei deconstruiri cu atît mai violente; dar pentru apariţia textului nu este nevoie decît de un surplus semnificant: semnificanţa depinde de materia (de « substanţa ») semnificantului, numai în modul său de analiză, nu în fiinţa sa. La drept vorbind, pentru a extinde nelimitat analiza semnificanţei este suficient (spre a cita o propoziţie a lui Claudel despre Mallarmé) « să ne situăm în faţa exteriorului, nu ca înaintea unui spectacol [. . .], ci ca înaintea unui text ». Toate practicile semnificante pot genera text: practica picturală, practica muzicală, practica filmică etc. În majoritatea cazurilor, operele pregătesc ele însele subversiunea genurilor, a claselor omogene în care sînt incluse: de pildă, fără a uita *melodia*, pe care teoria o va trata mai degrabă ca pe un text (un amestec de voce — pur semnificant corporal — şi de limbaj) decît ca pe un gen muzical, am putea invoca strălucitul exemplu al picturii actuale care, în multe cazuri, nu mai este, la drept vorbind, nici pictură, nici sculptură, ci producere de obiecte. E adevărat — şi firesc — că analiza textuală este în momentul de faţă mai bine dezvoltată în domeniul « substanţei » scrise (literatura) decît în cel al altor substanţe (vizuale, auditive). Acest avans se datorează, pe de o parte existenţei unei ştiinţe prealabile a semnificaţiei (chiar dacă nu a semnificanţei) — lingvistica şi, pe de altă parte, înseşi structurii limbajului articulat (în comparaţie cu alte « limbaje »): semnul este, în acest caz, distinct şi direct semnificant — « cuvîntul » —, iar limba apare ca singurul sistem semiotic capabil *să interpreteze* celelalte sisteme semnificante şi să se interpreteze.

Teoria textului tinde să abolească delimitarea genurilor şi artelor, tocmai pentru că nu mai consideră operele drept simple « mesaje » sau chiar «enunţuri » (adică produse finite al căror destin s-ar încheia în însuşi momentul emiterilor), ci drept produceri perpetue, *enunţări*, prin care subiectul îşi continuă lupta; el este, fără îndoială, subiectul autorului, dar şi *cel al cititorului*. Teoria textului propune, deci un nou obiect epistemologic: *lectura* (obiect aproape dispreţuit de întreaga critică clasică, interesată, în esenţă, fie de persoana autorului, fie de regulile fafricării produsului, şi total dezinteresată de cititor, conceput mediocru ca o simplă *proiecţie* în relaţia sa cu opera). Dar teoria textului nu numai că a extins la infinit libertatea lecturii (autorizînd parcurgerea unei vechi opere printr-o optică cu totul modernă, astfel încît să ni se îngăduie să-l citim, de pildă, pe *Oedip*-ul lui Sofocle din perspectiva Oedip-ului freudian sau pe Flaubert *pornind* de la Proust), ci a făcut mult mai mult: a insistat asupra echivalenţei (productive) dintre scriitură şi lectură. Desigur că unele lecturi nu sînt altceva decît simple acte de consum: este tocmai cazul celor care cenzurează, pe toată durata lor, semnificanţa; dimpotrivă, lectura deplină este specifică acelui cititor care *vrea*, nici mai mult nici mai puţin, *să scrie*, dedicîndu-se unei practici erotice a limbajului. Teoria textului poate găsi determinări istorice în modul de a concepe lectura; civilizaţia actuală tinde, cu

https://biblioteca-digitala.ro

siguranță, spre o aplatizare a lecturii, făcînd din ea un simplu act de consum, total rupt de scriitură; nu numai școala își face un titlu de glorie că ne învață să și *citim* — nu ca vremuri, doar să *scriem* (chiar dacă atunci elevul sau studentul scria după un cod retoric foarte convențional), dar și scriitura însăși e alungată, exilată, în sînul unei caste de tehnicieni (scriitorii, profesorii, intelectualii); condițiile economice, sociale instituționale nu mai fac posibilă, nici în artă, nici în literatură, recunoașterea acestui practician aparte care era — și care ar putea fi, într-o societate eliberată — *amatorul*.

4. Practica textuală

Prin tradiție, opera de artă poate depinde, în mare, de știința istorică și de cea filologică. Aceste științe — sau mai curînd aceste « discursuri » — au un element comun (constrîngere pe care o împart dealtfel cu toate științele pozitive: constituirea operei ca obiect închis, așezat la distanță de un observator care o inspectează din exterior). Analiza textuală readuce în discuție tocmai această exterioritate, nu doar în numele drepturilor unei « subiectivități », mai mult sau mai puțin impresioniste, ci în funcție de infinitul limbajelor. Nici un limbaj nu e superior altuia, nu există meta-limbaj (fapt stabilit de psihanaliză), subiectul scriiturii și / sau lecturii nu are nici o legătură cu obiectele (opere, enunțuri), ci cu cîmpurile (textele, enunțările): el însuși este implicat într-o topologie (o știință a spațiilor cuvîntului). Analiza textului tinde să înlocuiască ideea unei științe pozitive — fosta istorie și critică literară — cu cea a unei științe critice, adică a unei științe care-și pune în discuție propriul discurs.

Acest principiu metodic nu duce în mod obligatoriu la respingerea aportului științelor canonice ale operei (istorie, sociologie etc.), ci le solicită acestora o participare parțială, liberă și, mai ales, *relativă*. De aceea, analiza textuală nu va respinge cîtuși de puțin informațiile furnizate de istoria literară sau de istoria generală; ea va contesta doar mitul criticii conform căruia opera ar intra într-o mișcare pur evolutivă, ca și cum ar trebui mereu apropiată, apropriată persoanei (civile, istorice, pasionale) a unui autor-tată ; analiza textuală preferă metaforei filiației, a « dezvoltării » organice, pe aceea a rețelei, a intertextului, a unui cîmp supradeterminat, plural. Același amendament, aceeași deplasare — în ce privește știința filologică (spațiu al comentariilor interpretative): în general, critica încearcă să descopere *sensul* operei, sens mai mult sau mai puțin ascuns, distribuit la diverse niveluri, conform criticilor; analiza textuală respinge ideea unui semnificat ultim: opera nu se oprește, nu se închide. Din acel moment, în loc să explicăm sau chiar să descriem, intrăm în jocul semnificanților: îi enumerăm probabil (dacă textul o permite), fără a-i ierarhiza însă; analiza textuală e pluralistă[. . .]

Și totuși, oricare ar fi conceptele metodice sau pur și simplu operatorii pe care teoria textului încearcă să le pună la punct sub numele de semanaliză sau analiză textuală, devenirea exactă a acestei teorii, dezvoltarea care îi dă temei nu e asigurată de descoperirea vreunei rețete de analiză, ci în *scriitura însăși*. *Comentariul însuși să fie un text* — iată ce reclamă teoria textului; subiectul analizei (criticul, filologul, savantul) nu se poate de fapt considera — fără să fie de rea credință — în afara limbajului pe care-l descrie; exterioritatea sa e doar provizorie și aparentă: el este *în limbaj* (inserție pe care trebuie să și-o asume, oricît de « riguros » și « obiectiv » s-ar vrea, în triplul nod al subiectului, semnificantului și al Celuilalt); această inserție se desăvîrșește în scriitură (în text), fără a se recurge la ipocrita distanță pe care o instituie un limbaj viclean: *singura practică ce întemeiază teoria textului este textul însuși*. Consecința e vizibilă: în fond, toată « critica » (înțeleasă

https://biblioteca-digitala.ro

ca discurs « despre » operă) e perimată; dacă un autor ajunge să vorbească despre un text vechi, nu o poate face decît producînd el însuşi un nou text (intrînd în proliferarea *nediferenţiată* a intertextului): nu mai există critici, ci doar scriitori. Se mai poate preciza următorul lucru: în chiar numele principiilor sale, teoria textului nu poate produce decît teoreticieni sau practicieni (scriitori), niciodată însă « specialişti » (critici sau profesori); ca practică, ea însăşi participă la subversionarea genurilor pe care — ca teorie — le studiază.[. . .]

Înţelegem atunci că teoria textului e « rău plasată » în tabloul actual al gnoseologiei (dar şi că îşi trage forţa şi sensul istoric din această deplasare); în comparaţie cu ştiinţele tradiţionale ale operei, care erau — şi sînt — ştiinţe ale conţinutului şi / sau ale literei, ea ţine un discurs formalist; dar în raport cu ştiinţele formaliste (logica clasică, semiologia, estetica), ea reintroduce în cîmpul său istoria, societatea (sub formă de intertext) şi subiectul (dar un subiect clivat, mereu deplasat, şi desfăcut, prin prezenţa-absenţă a inconştientului său). Ştiinţa critică postulată de această teorie este paradoxală: nu e o ştiinţă a generalului (nomothetică), căci nu există vreun « model » al textului; dar nu e nici o ştiinţă a singularului (idiografică), căci textul nu este niciodată *apropriat*, ci se situează în *inter-cursa* infinită a codurilor şi nu la capătul unei activităţi « personale » (civil identificabile) a autorului. Ca să încheiem, două predicate vor ţine cont de particularităţile acestei ştiinţe: o ştiinţă a juisării, căci orice text « textual » (intrat în cîmpul semnificantului) tinde, la limită, să provoace sau să trăiască *pierderea de conştiinţă* (anularea) pe care subiectul şi-o asumă plenar în juisarea erotică; şi o ştiinţă a *devenirii* (a acelei deveniri *subtile*, despre care Nietzsche spunea că trebuie percepută dincolo de forma grosolană a lucrurilor): « [. . .] nu sîntem destul de *subtili* pentru a putea percepe *scurgerea* probabil *absolută* a *devenirii*, *permanentul* nu există decît datorită organelor noastre grosolane, care rezumă şi aduc lucrurile la un numitor comun, cînd de fapt nimic nu există *sub această formă*. Arborele este — în fiece moment — un lucru nou, dar noi afirmăm *forma* pentru că nu percepem subtilitatea unei mişcări absolute ».

Textul este chiar acest arbore căruia îi datorăm numirea (provizorie) a grosolăniei organelor noastre.

BIBLIOGRAFIE

R. Barthes, S/Z, *Paris, 1970; «De l'œuvre au texte »*, *in* Revue d'esthétique, *n.3, 1971* ; Le Plaisir du texte, *Paris, 1973* / *J. Baudrillard*, Pour une critique de l'économie politique du signe, *Paris, 1972* / *J. Derrida*, De la grammatologie, *Paris, 1967* / *J. Kristeva*, Semeiotike, Recherches pour une sémanalyse, *Paris, 1969;* Le texte du roman, *La Haye, Paris, 1970* / *J. Kristeva & J. C. Coquet, « Sémanalyse », in* Semiotica, *n. 4, 1972* / *J.-L Schefer*, Scénographie d'un tableau, *Paris, 1968* / *P. Sollers*, Logiques, *Paris, 1968* / *T. Todorov, « Texte », in O. Ducrot* et *T. Todorov*, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, *Paris, 1972* / *F. Wahl, « Texte »*, ibid., *Appendice*

Termeni corelativi: *FORMALISMUL RUS, INCONŞTIENT, LINGVISTICĂ, LITERARĂ (CRITICA), PSIHANALIZĂ, RETORICĂ, SAUSSURE, SEMANTICĂ, SEMIOLOGIE, SEMN şi SENS, STRUCTURALISM, STILISTICĂ*

ROLAND BARTHES

https://biblioteca-digitala.ro

ÎN JURUL LUI ARCIMBOLDO

ROLAND BARTHES

Arcimboldo, retor şi mag

Oficial, Arcimboldo era portretistul lui Maximilian. Activitatea sa depăşea însă limitele picturii: a compus blazoane, steme ducale, cartoane pentru vitralii și tapiserii, a decorat cutii de orgă, a ajuns să propună o metodă colorimetrică de transcriere muzicală care permitea reprezentarea « unei melodii prin mici pete de culoare pe o foaie »; a fost, mai ales, un scamator și un animator al vieții de curte: a organizat şi pus în scenă intermezzi, a inventat turnire. Capetele sale Compuse, fabricate timp de douăzeci şi cinci de ani la curtea împăraților Germaniei, erau un joc de societate. În

* Fragmente din textul albumului *Arcimboldo*, Franco Maria Ricci ed., Parma, 1978.

https://biblioteca-digitala.ro

GIUSEPPE ARCIMBOLDO. Toamna — 1591

https://biblioteca-digitala.ro

copilăria mea, fiecare participant la jocul Familiilor, ținînd în mînă ilustratele, cerea celorlalți, una după alta, figurile Familiei pe care trebuia să o reunească: Băcanul, Fiul, Fiica, Cîinele, etc. Tot astfel, în fața unui Cap Compus al lui Arcimboldo, mă surprind reconstruind familia Iernii: aici cer un Trunchi, dincoace o Iederă, o Iască, o Lămîie, Rogojina unei sere, pînă cînd am în fața ochilor întreaga temă a iernii, întreaga «familie» de produse ale anotimpului mort. Sau, se joacă cu Arcimboldo jocul Portretului Chinezesc: cineva iese din cameră, adunarea decide asupra personajului de ghicit și cînd cel care interoghează reintră, trebuie să rezolve enigma printr-un joc răbdător de metafore și metonimii: — În loc de obraz ce-ar fi? — O piersică. — — În loc de guler? — Spice de grîu copt. — În loc de ochi? — O cireașă. — Am ghicit: e Vara...

În Occident (spre deosebire de Orient), pictura și scrierea au avut puține raporturi; literă și imagine n-au comunicat decît la periferiile, un pic nebune, ale creației, în afara clasicismului. Fără a recurge în nici un fel la literă, Arcimboldo atinge totuși, mereu, experiența grafică. Canonicul Comanini, amicul și admiratorul său, vedea în Capetele Compuse o scriitură emblematică (ca ideografia chineză); între cele două nivele ale limbajului arcimboldesc (cel al figurii și cel al trăsăturilor semnificative care o compun), e același raport de fricțiune, de scrîșnet, care se găsește la Leonardo da Vinci între ordinea semnelor și cea a imaginilor: în Tratatul despre pictură, scriitura inversată e din cînd în cînd întreruptă de capete de bătrîni sau de cupluri de bătrîne, scriitura și pictura se atrag și se înfruntă rînd pe rînd. La fel, în fața unui Cap Compus de Arcimboldo, ai întotdeauna un pic impresia că e scris. Totuși, nici o literă. Efectul se datorează dublei articulări. Ca și la Leonardo, e o duplicitate a grafelor (grafe ce sînt frecvente pe jumătate imagine, pe jumătate semn)...

Un Cap Compus e făcut din «lucruri» (fructe, pești, copii, cărți, etc.). Dar lucrurile care servesc la a compune un cap nu sînt disociate de o altă funcție (cu excepția, poate, a Bucătarului, unde animalul care, inversat, e chipul omului, e făcut pentru a fi mîncat). E vorba de lucruri care sînt acolo în calitatea lor de lucruri, ca și cum ar proveni nu dintr-un spațiu domestic, uzual, ci dintr-un tabel în care obiectele sînt definite prin analogul lor figurativ; iată Trunchiul, iată Iedera, Lămîia, Rogojina, etc. «Lucrurile» sînt prezentate în mod didactic, ca într-o carte pentru copii. Capul e compus din unități lexicografice extrase dintr-un dicționar (numai că dicționarul e de imagini)...

Regn triumfător al metaforei: totul e metaforă la Arcimboldo. Nimic nu e niciodată denotat, pentru că trăsăturile (linii, forme, volute) care servesc

https://biblioteca-digitala.ro

la a compune un cap au deja un sens și acest sens e întors către un alt sens, aruncat cumva dincolo de sine însuși (asta înseamnă, etimologic, cuvîntul « metaforă »). Adesea metaforele lui Arcimboldo sînt cuminți: între cei doi termeni ai transpunerii subzistă o trăsătură comună, o « punte », o anumită analogie: dinții seamănă « spontan », sau « în mod obișnuit » (alții, în afara lui Arcimboldo, ar fi putut să o spună) cu petale de flori, cu semințele din păstaie; aceste obiecte diferite au anumite forme comune: sînt părticele egale de materie decupate, dispuse — incastrate — pe aceeași linie; nasul seamănă cu un spic prin forma sa lunguiață și bombată; gura, cărnoasă, cu o smochină întredeschisă cu interiorul albicios luminînd cavitatea roșie a pulpei. Și totuși, deși analogică, metafora lui Arcimbolo e (dacă se poate spune astfel) cu sens unic: Arcimboldo ne face să credem că nasul se aseamănă în mod natural cu un spic, dinții cu semințele, carnea fructului cu cea a buzelor: dar nimeni n-ar spune în mod natural contrariul: spicul nu e un nas, sîmburii nu sînt dinți, smochina nu e o gură . . . Chiar dacă e fondată, metafora lui Arcimboldo e o agresiune. Arta lui Arcimboldo nu e indecisă, ci merge într-un sens determinat: e o limbă foarte afirmativă.

Adesea operația metaforică e atît de temerară (ca cea a unui poet foarte prețios și foarte modern), încît nu există nici un raport « natural » între lucrul reprezentat și reprezentarea sa: cum pot fi vizualizate fese și picioare infantile ca o ureche (în Herod)? Cum poate un trivial fitil reprezenta fruntea unui om (în Foc)? Sistemului îi sînt necesare, oricum, relee foarte sofisticate: relația analogică se extenuează (se rarefiază, devine prețioasă): culoarea galbenă a cerii e cea care sugerează pielea întinsă a frunții, parte a corpului uman pe care nici cel mai abundent influx sanguin nu ajunge s-o irige, sau încolăcirile sforii sînt cele care amintesc încrețiturile ridurilor umane. În aceste metafore extreme cei doi termeni ai « metabolei » nu oglindesc o echivalență între entități, ci o constituie: carnea micului corp face (fabrică, produce) urechea tiranului. Arcimboldo pune în acest mod accent pe caracterul productiv, tranzitiv al metaforelor: ale sale, în orice caz, nu sînt simple constatări de afinități, nu înregistrează analogii virtuale care ar exista în natură și pe care poetul s-ar putea însărcina să le facă manifeste: ele descompun obiecte familiare pentru a produce unele noi, stranii, printr-o adevărată și propriu-zisă agresiune, care e travaliul vizionarului (și nu doar o înclinație către a surprinde similitudini).

Totuși, metaforele cele mai îndrăznețe nu sînt, poate, cele improbabile, ci cele pe care le-am putea numi dezinvolte. Dezinvoltura constă în a nu metaforiza propriu-zis obiectul, ci pur și simplu a-l deplasa: cînd Arcimboldo substituie dinții Apei, ca personaj, cu dinții unui rechin, nu atentează la identitatea obiectului (sînt tot dinți), ci îl împinge fără preaviz dintr-un regn într-altul; metafora e aici uzul unei identități, sau mai bine, al unei tautologii

https://biblioteca-digitala.ro

(dinții sînt dinți) *care e pur și simplu făcută să alunece, schimbînd punctul de sprijin (schimbînd contextul)*. Acest *ușor dezechilibru produce cea mai puternică înstrăinare. Magritte o știe bine, cînd intitulează o compoziție a sa în care utilizează un procedeu similar « saltului » arcimboldesc* Le Stupre *(*1934*): și aici avem o imagine dublă, în același timp (în funcție de deplasările privirii) cap și/sau bust de femeie, cu sînii ocupînd — dacă astfel decide cititorul — locul ochilor și ombilicului cel al gurii. Deplasate, asemenea obiecte abandonează regnul nudității și intră în regnul cerebralității. E destul, pentru a crea un obiect supranatural, ca androginul lui Aristofan. . .*

Totul semnifică, și cu toate acestea totul surprinde. Arcimboldo extrage fantasticul din cunoscut: suma e un efect distinct de adițiunea părților: s-ar spune că e restul ei. E necesar să înțelegem aceste matematici bizare: sînt matematicile analogiei, *dacă ne amintim că, etimologic,* analogie *înseamnă proporție: sensul depinde de nivelul la care vă plasați. Dacă priviți imaginea de aproape, nu vedeți decît fructe și legume; dacă vă îndepărtați, iese la iveală un om cu privirea înspăimîntătoare, într-o haină dungată și cu fața aspră* (Vara): *apropierea și depărtarea fundează sensul. Nu e oare acesta marele secret al unei semantici vii? Totul derivă dintr-o* gradare *a articulațiilor. Sensul se naște dintr-o combinație de elemente nesemnificative (fonemele, liniile); dar nu e de ajuns să combini aceste elemente la un prim grad pentru a epuiza creația sensului: ceea ce a fost combinat formează agregate care se pot din nou combina între ele, a doua, a treia oară. Îmi închipui că un artist genial ar putea lua Capetele Compuse ale lui Arcimboldo, le-ar putea dispune, combina între ele într-un nou efect de sens, făcînd să se nască din combinația lor de exemplu un peisaj, un oraș, o pădure; ar putea face să retrocedeze percepția generînd astfel un nou sens: poate că nici un alt principiu nu dirijează însușirea istorică a formelor (a mări 5 centimetri pătrați de Cézanne înseamnă, într-un fel, a aluneca într-o pînză de Nicolas de Staël) și pe cea a științelor umane (știința istoriei a modificat sensul evenimentelor combinîndu-le la un* alt nivel: *bătăliile, tratatele și domniile — nivel la care se oprea istoria tradițională — îndepărtate de distanța care le diminua sensul, au devenit semnele unei noi limbi, ale unei noi inteligibilități, ale unei noi istorii).*

Pictura lui Arcimboldo e, în fond, mobilă: *însuși proiectul său impune lectorului obligația de a se depărta și apropia, confirmîndu-i în același timp că nu va pierde nici un sens în această mișcare, ci va întreține un raport mereu activ cu imaginea. Pentru a obține compoziții mobile, Calder articula liber volumele; Arcimboldo obține un rezultat analog lăsînd inalterată pînza: el cere nu suportului, ci subiectului uman să se deplaseze. Opțiune « amu-*

https://biblioteca-digitala.ro

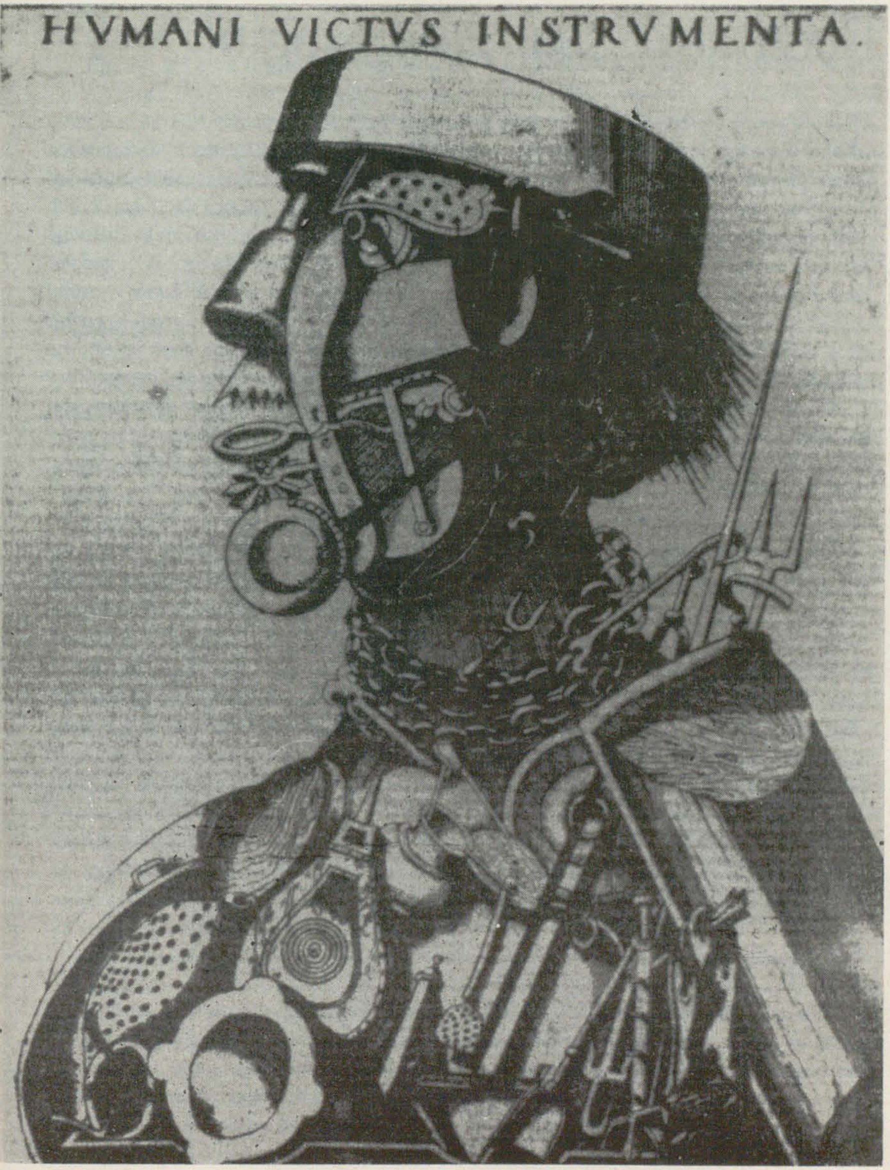
GIUSEPPE ARCIMBOLDO, Vara — 1572

https://biblioteca-digitala.ro

zantă » (în cazul lui Arcimboldo), dar care nu e din această pricină mai puțin îndrăzneață, mai puțin « modernă », căci implică o relativizare a spațiului sensului: incluzînd privirea spectatorului în structura însăși a pînzei, Arcimboldo trece virtual de la o pictură newtoniană, fundată pe fixitatea obiectelor reprezentate, la o artă einsteiniană, în care deplasarea spectatorului intră în structura operei.

Arcimboldo e animat de o atare energie a transmutării, încît atunci cînd dă mai multe versiuni ale aceluiași cap, produce, încă, modificări semnificative; din versiune în versiune capul dobîndește sensuri distincte. Ne aflăm în plină muzică: există o temă de bază (Vară, Toamnă, Calvin), dar orice variație produce un efect diferit. Aici Omul-Anotimp e de-abia mort, Iarna e încă colorată de Toamna învecinată: e deja palid, dar buzele încă pline abia s-au închis; dincoace (că această versiune a precedat-o pe prima, sau nu, n-are nici o importanță) Omul-Iarnă e deja transformat în cadavru pe cale de descompunere; chipul cenușiu e în întregime fisurat; în locul ochiului, deja stins, o cavitate de umbră; limba e lividă. În același fel, există două Primăveri (una e încă timidă, palidă; alta, mai plină de sevă, afirmă că vara e aproape) și doi Calvini: Calvin-ul din Bergamo e arogant, cel din Suedia oribil: s-ar zice că de la Bergamo la Stockholm (nu importă ordinea reală a elaborării), acest chip respingător s-a descompus, scheletizat, decolorat; ochii, întîi răi, devin opaci, stupizi; schima gurii se accentuează; hîrțoagele care compun colereta devin, din pergament îngălbenit fîșii de hîrtie albicioasă; impresia e cu atît mai dezgustătoare cu cît acest cap e format din substanțe comestibile: devine atunci, literalmente, de neînghițit: puiul și peștele se degradează în gunoaie; mai rău, sînt lăturile unui restaurant prost. Totul se petrece ca și cum, de fiecare dată, capul ar oscila între minunea vieții și oroarea morții. Aceste Capete Compuse sînt capete care se descompun.

https://biblioteca-digitala.ro



GIUSEPPE ARCIMBOLDO, Gravură reprezentînd un portret compus din ustensile de bucătărie — 1574

https://biblioteca-digitala.ro

Bucătarul sau zarzavagiul

A prelua o metaforă banală a limbii și a-i fructifica la infinit sensul literal . . . Limba vorbită compară (cum o face adesea) o pălărie cu o oală răsturnată? Arcimboldo ia comparația «ad litteram», o transformă în identificare: pălăria devine oală, oala coif (*«coif»*, *celata* / « salade »). *Procedura are doi timpi: se vizează întîi purul bun simț, propunîndu-se lucrul cel mai banal din lume: o analogie; apoi însă analogia devine nebună, pentru că, fructificată radical, e împinsă pînă la a se distruge ca analogie: confruntarea devine metaforă: coiful nu mai e ca o oală,* este *o oală. Totuși (ultimă subtilitate), Arcimboldo menține separați cei doi termeni ai identificării (coif și oală); de o parte văd un cap, de alta conținutul unei oale: identitatea celor două obiecte nu depinde de simultaneitatea percepției, ci de rotația imaginii. Lectura se rotește fără timpi morți; numai titlul intervine pentru a o opri și a face din tablou portretul unui bucătar (de la ustensilul profesional, oala, e inferat metonimic omul). . .*

— Sau, pentru aceleași imagini (una dintre ele):

A fabrica imagini reversibile a fost o modă a epocii: inversat, papa devine un țap, Calvin un saltimbanc: astfel de jocuri erau utilizate drept caricaturi de susținătorii sau adversarii Reformei. Se cunoaște un tablou reversibil de Arcimboldo, bucătar într-un sens, platou de carne într-altul. Această figură se numește în retorică palindrom; adevăratul palindrom nu modifică nimic în mesaj, care se citește identic, în joacă, fie într-un sens, fie în altul: Roma tibi subito mortibus ibit amor, *spune Quintilian . . . Dimpotrivă, cînd inversați imaginea Arcimboldescă găsiți desigur un sens (tocmai de aceea e palindrom), numai că sensul, prin mișcarea de inversiune, s-a schimbat: platoul devine bucătar. « Totul e întotdeauna identic », spune adevăratul palindrom; fie că luați lucrurile într-un sens, fie în altul, adevărul rămîne unul. « Totul poate căpăta un sens diferit », spune palindromul lui Arcimboldo; ceea ce înseamnă a spune: totul are întotdeauna un sens, din orice direcție ar fi citit, dar acest sens nu e niciodată același. . .*

TOAMNA

În figura Toamnei, ochiul (teribil) e o mică prună. Cu alte cuvinte, « prunella » botanică devine pupilă, adică « prunelle » *oculară (în franceză cel puțin). S-ar spune că, asemeni unui poet baroc, Arcimboldo fructifică « curiozitățile » limbii, se joacă cu sinonimia și omonimia. Pictura sa are un fond lingvistic, imaginația sa e poetică în sens propriu: nu creează semne, le combină, le permutează, le deviază (îndeplinește în fond munca oricărui lucrător al limbii).*

https://biblioteca-digitala.ro

IARNA

Efectele pe care le suscită în noi arta lui Arcimboldo sînt adesea de repulsie. Priviți Iarna: acea iască între buze pare un organ hipertrofiat, canceros, abject: văd chipul unui om de curînd mort, cu o pară înfundată în gură pînă la asfixie. Aceeași iarnă, compusă din scoarțe moarte, are chipul acoperit de pustule, de coji; s-ar zice că e atins de o dezgustătoare maladie a pielii, pitiriasis sau psoriasis. . . . Carnea arcimboldescă e întotdeauna excesivă, *sau devastată, decorticată* (Herod), *sau tumefiată, sau plată și moartă.*

PRIMĂVARA

Nici un cap grațios? Primăvara măcar, nu va cere o compoziție plăcută? Desigur, primăvara e tapisată cu flori; dar e ca și cum Arcimboldo ar demistifica floarea, în măsura în care, scandal logic, nu o preia «ad litteram»; a vedea o floare, un buchet, un cîmp înflorit e fără îndoială o bucurie întru totul primăvăratecă; dar redusă la suprafață, întinderea florală devine mai degrabă eflorescența unei stări mai tulburi a materiei: descompunerea produce pulverulențe («flori» de sulf) și mucegaiuri care seamănă cu florile; maladiile de piele se aseamănă adesea cu flori tatuate. Chiar și Primăvara sfîrșește la Arcimboldo prin a se incarna într-o mare, lividă figură, pătrunsă de o boală sofisticată. . .

Sau:

Principiul «monștrilor» arcimboldești este că Natura nu se oprește. *Iată de pildă Primăvara: e normal, la urma urmei, să fie reprezentată sub forma unei femei împopoțonate cu o pălărie din flori (astfel de pălării au existat în modă); dar Arcimboldo continuă: florile descind de la obiect la corp, invadează pielea,* fac *pielea: o lepră de flori acoperă chipul, gîtul, bustul. Nu numai «artă», dar și o cunoaștere transpare în exercițiul unei astfel de imaginații: a surprinde metamorfoze (cum a făcut nu o dată Leonardo da Vinci) e un act de cunoaștere; orice cunoaștere e legată de o ordine de clasificare; a lărgi sau modifica cunoașterea înseamnă a experimenta, prin operații îndrăznețe, ceea ce minează clasificările cu care sîntem obișnuiți: Aceasta e funcția nobilă a magiei, «sumă a înțelepciunii naturale». . .*

Ce provoacă în capetele lui Arcimboldo neliniștea noastră? Tocmai faptul că sînt «compuse»: cu cît o formă pare izvorîtă dintr-o mișcare, cu atît e mai euforică (se știe că o parte importantă a artei orientale a favorizat o factură alla prima); *există în forma imediată și, dacă se poate spune astfel, «necompusă», bucuria unei unități supranaturale . . . Arta lui Arcimboldo e negarea acestei fericiri: capul figurat nu e numai rezultatul unui lucru, el este și reprezentarea* complicației *și deci a duratei acestui lucru . . . Procedura însăși a compoziției intervine pentru a deranja, dezagrega, strica, curgerea unitară a formei. Ca temă de pildă, ce e mai unit decît Apa? Apa e*

https://biblioteca-digitala.ro

dintotdeauna o temă maternă, fluiditatea e fericită; pentru a reda Alegoria Apei, Arcimboldo imaginează însă forme contrarii: Apa pentru el înseamnă pești, o complicație de forme dure, discontinue, ascuțite, convexe: Apa e cu adevărat monstruoasă.

[Variantă pentru JURISTUL]

Să ne amintim (încă o dată) structura limbajului nostru: limbaj care e de două ori articulat: secvența discursivă poate fi descompusă în cuvinte, cuvintele pot fi, la rîndul lor, descompuse în sunete (sau litere). Dar e o mare diferență între aceste două articulații: prima produce unități dotate cu sens (cuvintele); cea de a doua produce unități insignifiante (fonemele: un fonem, în sine, nu semnifică nimic). Această structură, se știe, nu e valabilă pentru artele vizuale: e posibilă descompunerea «discursului» tabloului în forme (linii și puncte), dar aceste forme nu semnifică nimic dacă nu sînt combinate; pictura cunoaște o singură articulație. Se înțelege deci paradoxul structural al compozițiilor arcimboldești: Arcimboldo face din pictură o adevărată limbă, atribuindu-i o dublă articulație: capul lui Calvin se descompune o dată în forme care sînt deja obiecte nominabile (cuvinte): o carcasă și o pulpă de pui, o coadă de pește, hîrțoage; aceste obiecte se descompun la rîndul lor în forme care prin ele însele nu semnifică nimic: regăsim dublul nivel al cuvintelor și sunetelor. E ca și cum Arcimboldo ar deregla sistemul picturii, l-ar dedubla abuziv, i-ar hipertrofia virtualitățile semnificante și analogice, pentru a produce un fel de monstru structural, germene al unei neliniști subtile (pentru că e intelectuală), cu mult mai pătrunzătoare decît oroarea care ar putea deriva dintr-o simplă exagerare sau fuziune de elemente: totul semnifică la două nivele: de aceea pictura lui Arcimboldo funcționează ca o negație ușor terifiantă a limbajului pictural.

În românește de ANCA OROVEANU

https://biblioteca-digitala.ro

ANCA OROVEANU

«MAGISTER LUDI»

Istoriografia artistică a ezitat mereu cît privește locul ce se cuvine atribuit lui Arcimboldo. Ea perpetuează pînă în zilele noastre o tradiție care făcea din acest pictor, încă în timpul vieții lui, cînd un excentric, cu « bizzari pensieri pittorici », autor de « capricii », « grilli », « chymerae » și « invenzioni stupefacenti », cînd un « dotto Egizio », om a cărui cuprindere mentală și multilaterală abilitate creatoare putea fi comparată cu cea a lui Leonardo. Comentîndu-i opera, Barthes conexează aceste extreme, parcurgînd în descifrarea ei drumul « de la joc la marea Retorică, de la retorică la magie, de la magie la cunoaștere ».[1] Prezența acestor dimensiuni — ludică, retorică, magică — inextricabil întrepătrunse în opera lui Arcimboldo, fac din el dacă nu una din personalitățile de primă mînă ale artei timpului, una dintre cele în care problematica epocii e deosebit de grăitor prezentă. Dacă *sprezzatura*, *facilità*, rezolvarea elegantă, aparent fără efort a dificultăților, implicînd o prealabilă acumulare de dificultăți inedite de biruit, poate fi considerată una din trăsăturile marcante ale manierismului, Arcimboldo este în acest sens un caz deosebit de interesant: el « colecționează » pentru noi probleme (și această procedură cumulativă a colecționarului își are corespondentul în litera artei sale), dar soluțiile pe care ele le capătă au o fragilitate și o instabilitate care le fac, în multe cazuri, mai lizibile în opera lui decît în cea a unor artiști majori.

Dacă admitem, lăsîndu-ne ghidați de Barthes, aspectul excentric, capricios, de joc curtean[2] al artei sale ca punct de pornire al investigației, una din liniile pe care se poate merge în încercarea de a-l încadra pe Arcimboldo este sugerată de grotescă. Regăsim în capetele lui Arcimboldo amestecul de terifiant și ludic (remarcat de altfel de Barthes în studiul său) pe care, într-o cuprinzătoare analiză a artelor decorative, Gombrich îl consideră specific «groteschei», care poate de altminteri funcționa nu numai ca model inteligibil, dar și ca una din sursele probabile ale artei lui Arcimboldo. Gombrich atribuie ambivalența «groteschei» ambiguității pe care ea o menține, exploatează, între decorativ și reprezentațional ; « sîntem

[1] Roland Barthes — « RETORE E MAGO » — in « *Arcimboldo* », Franco Maria Ricci ed., Parma, 1978, p. 66.

[2] « Magister ludi » este Arcimboldo și la propriu și la figurat. La figurat — pentru că metamorfozare, descompunere, recompunere a elementelor lumii sînt moduri de aprehendare ale ei care pot fi considerate, la un prim nivel de înțelegere, ludice ; la propriu, pentru că nu este numai pictor de curte, dar și organizator și autor al serbărilor curtene, apreciat « non tanto nella pittura, ma anco altresi, in molte alte invenzioni, come di torniamenti, giostre, giuochi, apparechi di nozze e di coronacioni . . . questo nobile spirito trovò in quelle feste gran numero di varie, ingegnose, vaghe e rare invenzioni che fecero rimanere pieni di stupore quei gran Principi » — Paolo Morigia « Historia dell'Antichita di Milano » — Venezia 1592 — cit. de Corinna Ferrari in « ARCIMBOLDO »; F. M. RICCI ed., p. 119.

https://biblioteca-digitala.ro

solicitați simultan de două registre — cel al ordinii și cel al sensului ».[1] O astfel de dublă solicitare e prezentă și la Arcimboldo, complicată însă de faptul că registrul ordinii nu e, ca la grotesca « curentă », unul decorativ, ci e și el un registru al sensului și al reprezentării, decalat ca sferă de cuprindere față de cel pe care îl constituie prin ele însele elementele sale componente. Gombrich reamintește în studiul său motivația magică, apotropaică care conduce elaborarea ornamentului. În contextul unei gîndiri guvernate de magie, ordonării ornamentale, repetiției, împletiturii, li se conferă funcții precise: stereotipia repetiției deposedează figura de caracterul său terifiant, împletitura imobilizează, prinde în capcană forța demonică, etc. În ornamentul tradițional elementul reprezentațional și principiul ordonator sînt într-o relație de continuitate, între ele nu intervine ruptura care să le semnaleze ca aparținînd unor nivele de gîndire disparate. Reînviind o tradiție veche, îmbogățind-o cu elemente preluate din droleria gotică, grotesca manieristă exacerbează tensiunea dintre reprezentațional și decorativ, dintre sens și ordine, sau mută coerența pe un alt plan, dar asta se petrece îndeobște cu prețul sacrificării reprezentaționalului, așa cum se întîmplă atunci cînd, cum crede Hocke, pentru unii artiști renascentiști « aceste motive în aparență pur decorative și abstracte capătă un sens spiritual concret, nu numai metafizic, dar și religios. »[2] În grotesca manieristă aspectul de ordonare ornamentală devine, tot mai accentuat, o foarte laxă și convențională graniță, care menține într-o albie din ce în ce mai puțin cuprinzătoare, minată de multiple tentații, excesele unei operații de animare care demonstrează că orice se poate metamorfoza în orice; un fond magic de gîndire continuă să opereze, dar el nu mai are forța coezivă originară. Similitudinea cu grotesca e, în capetele lui Arcimboldo, dublă: și aici e vorba de o operație de metamorfozare, și aici — de o distanță, un salt (vizual și conceptual) de săvîrșit între nivelul reprezentării și cel al ordinii. Dar prin faptul că i se oferă o limită, și prin natura acestei limite, metamorfoza are, spre deosebire de cea a «groteschei», fie și aparența momentană a unui sens plin. Sentimentul de arbitrar, ceea ce resimțim ca inadecvare în corelarea diverselor nivele ale imaginii, pare la Arcimboldo corectat de faptul că amalgamului de elemente făcute să coexiste într-o imagine i se conferă limita, aparent fermă și într-un fel motivată — formal și cultural, oferită de conturul unui chip. Formal — pentru că între nas și pară sau castravete, gură și iască, ochi și prună, transferul e posibil în baza unor asemănări naturale și pentru că între descompunerea unei fizionomii în elementele sale și substituirea lor prin altele, provenite din regnuri eterogene, pare să nu existe, în procesul constituirii imaginii, moment de ruptură. Cultural — pentru că procedura de unificare a unor elemente eterogene sub numitorul comun al unui chip e justificată de operația retorică a personificării, alegorizării elementelor și anotimpurilor, care îi preexistă lui Arcimboldo și e acceptată de el ca atare. Există pentru procedeul lui Arcimboldo o fundamentare teoretică (chiar dacă raționalizarea ei propriu-zisă e posterioară invențiilor lui și nu și le ia drept model). În « Iconologia » sa, Cesare Ripa descrie un proces de definire vizuală de sorginte aristotelică în care, în concretizarea imaginii, se parcurge drumul de la gen la specie, și așa mai departe; genus-ul e după Ripa cel mai bine semnificat de figura umană, pentru că ea poate fi atît de ușor caracterizată și subdivizată în « accidente ». « Cînd prin această metodă am devenit, în mod distinct, conștienți de calitățile, cauzele, proprietățile și accidentele unui concept definibil pe care o imagine se poate baza, trebuie să căutăm similitudinile care

---

[1] E. H. Gombrich — « The Sense of Order, A Study in the Psychology of Decorative Art » — Phaidon Press, 1979, p. 256.
[2] G. R. Hocke — « Labyrinthe de l'Art fantastique » — Gonthier, 1967, p. 107.

https://biblioteca-digitala.ro

există între aceste concepte şi lucrările materiale care funcţionează ca substitute pentru cuvinte, aşa cum sînt folosite în imaginile şi definiţiile oratorilor ».[1] Procedura e una care, ca şi cea a lui Arcimboldo, implică o suită de echivalenţe între cuvinte şi lucruri, lucruri şi imagini, imagini şi cuvinte ; ea deschide drumul unor comparaţii ca cele, iluminate, ale lui Barthes, între figurile lui Arcimboldo şi « limbajele » fantastice ale lui Rabelais.[2] Se poate presupune că e activă pentru Arcimboldo şi o tradiţie imaginistică a reprezentării anotimpurilor prin capete, care are antecedente ca cele de pe monezile romane, cunoscute probabil artistului din colecţiile imperiale şi reproduse de altfel în gravuri în epoca sa. Ceea ce face însă Arcimboldo pe acest fundal nu are, propriuzis, un precedent, deşi, ca şi în alte privinţe, el poate să fie dus la ultimele lor consecinţe, supunîndu-le unui fel de *reductio ad absurdum*, procedee practicate de alţii. A elabora un cap compus presupune efectuarea quasi-simultană a mai multor operaţii : descompunere, transfer formal şi de sens, substituire, recompunere. Condiţia iniţială a realizării unei astfel de operaţii este aptitudinea de a izola (autonomiza) şi studia ca pe nişte elemente de sine stătătoare, cu « fizionomie » proprie, elementele componente ale unui chip, detectîndu-le, atît lor, cît şi celor menite să le substituie, « l'intrinsica forma ». Leonardo preconiza o astfel de analiză, un exerciţiu de descompunere şi variaţie în jurul fiecăreia dintre trăsături, care să permită selecţia şi recompunerea lor într-un tot fizionomic unitar, atunci cînd acest exerciţiu prealabil se conjugă cu observaţia directă. O astfel de procedură face ca portretele lui Leonardo să fie la jumătatea drumului între tip uman preconceput şi individualitate. Individualitatea nu e captată decît în măsura în care participă la o tipologie pe care artistul o mînuieşte şi de care se slujeşte ca instrument de observaţie şi construcţie.[3] Arcimboldo e într-o poziţie similară. E util de pomenit aici statutul său oficial de « Hofconterfeter » — portretist de curte, extrem de apreciat, între altele, pentru aptitudinea de a compune portrete foarte asemănătoare cu originalele, dar ironizîndu-le.[4] Acest statut certifică abilitatea sa în descifrarea fizionomiilor. În acelaşi timp, conturul fizionomic pe care îl oferă capetele lui Arcimboldo nu e o individualitate definită (cu excepţia posibilă a acelora dintre ele care au fost identificate ca portrete: « Vertumnus » — Rudolf al II-lea şi « Juristul », identificat alternativ cu Calvin şi cu juristul Johann Ulrich Zasius, apropiat colaborator al lui Maximilian al II-lea), ci o efigie[5]; procedura de analiză fizionomică la care e supus cadrul pe care ea îl oferă ca punct de pornire este dusă pînă în pragul disoluţiei lui, căci analiza nu slujeşte aici la definirea categorică a unor trăsături, ci la deschiderea lineamentelor lor formale către o zonă de similitudini şi ecouri care au drept fragilă limită identitatea

---

[1] Cesare Ripa — « Iconologia » — 1593 — cit. de Gombrich in « Symbolic Images » — Phaidon, 1972, p. 143.

[2] Barthes — op. cit., p. 30—34. O altă asociere — pe plan imagistic de astă dată — e posibilă, cu gravurile lui « Pseudo-Rabelais », reprezentînd personaje compuse din obiecte eteroclite ; e vorba însă, avînd în vedere datarea lor — 1569 — mai degrabă de o sursă comună, derivată din droleria nordică şi aici trebuie intercalat numele lui Bosch (« Vara » lui Arcimboldo figurează dealtfel într-un catalog din 1666 ca « della scuola di Gieronimo Bosco » — v. « Arcimboldo » — F. M. Ricci ed., p. 20.

[3] V. în acest sens studiul lui Gombrich « Leonardo da Vinci's Method of Analysis and Permutation : The Grotesque Heads » — în « The Heritage of Apelles », Phaidon, 1976. În legătură cu conceptul de « intrinsica forma », ceea ce spune Leonardo nu e fără relevanţă pentru Arcimboldo : pentru a da substanţă unei figuri izvorîte din « *imaginativa* » artistului şi care a fost ajustată *levando e ponendo*, nimic mai puţin nu va fi suficient decît cunoaşterea acelor legi de creştere şi proporţie prin care natura însăşi le-ar crea.

[4] Corrina Ferrari — în « Arcimboldo », Franco Maria Ricci ed., p. 120.

[5] Da Costa Kaufmann crede că se pot detecta similitudini între profilurile celor patru anotimpuri şi elemente şi portretele imperiale oficiale ale lui Maximilian II — în Thomas Da Costa Kaufmann — « Arcimboldo's Imperial Allegories » — Zeitschrift für Kunstgeschichte, 39 band 1976, heft 4, p. 286.

https://biblioteca-digitala.ro

unui profil uman. Sudura între conturul capetelor și conținutul lor nu e niciodată perfectă. O extremă abilitate a pre-vizualizării, aptitudinea (pe care Klee o consideră fundamentală pentru artist) de a vedea simultan pozitivul şi negativul unei forme, îl fac pe Arcimboldo apt să acorde, speculînd configurațiile lor, fructe, animale și plante marine, ustensile de bucătărie, vietăți de tot soiul, cu un contur fizionomic, pe sistemul unui *puzzle*. Dar în această participare la un ansamblu care justifică coexistența lor, elementele sale componente își mențin identitatea, autonomia, par tot timpul supuse unei tensiuni centrifuge care le va risipi în universul din care au fost desprinse. Faptul că resimțim o astfel de insidioasă disarmonie în capetele lui Arcimboldo, e poate rodul unor habitudini culturale, mai îngust, vizuale, care ne fac să receptăm ca firesc portretul, peisajul, ca normală coexistența unor obiecte a căror repartizare spațială e reglată de legile compoziției și a căror co-prezență într-un spațiu unitar e justificată de apartenența precisă la un gen—natură moartă, dar nu o imagine resimțită ca o confuzie, o transgresiune a zonelor proprii fiecăruia dintre genurile istoricește constituite. Într-un moment în care se pun bazele acestei habitudini culturale, în care are loc conturarea genurilor picturale, Arcimboldo pare să se joace combinîndu-le: arta lui este o sistematică încălcare a « decorumului », un permanent proces de ușoare (dar semnificative) deplasări, care încalcă nu numai habitudinile noastre, ci sînt, și pentru epoca sa, « bizzarie », « scherzi ». « Luați oricare din aceste imagini (care compun o grotescă) în izolare și plasați-le într-un loc vizibil, într-o clădire solemnă și oricine va fi justificat să caute în ea un profund înțeles simbolic. Grotesca ar deveni un hieroglif cerînd să fie descifrat. E adevărat că și în Renaștere chiar unii scriitori se jucau cu această afinitate între grotescă și simbolurile sacre ale vechilor mistere, dar o făceau doar pentru a apăra un gen de artă pentru care teoria « decorumului » avea atît de puțin respect ».[1] Iată una din deplasările pe care le săvîrșește Arcimboldo (un detaliu semnificativ în lumina citatului de mai sus: ciclul celor patru elemente și al celor patru anotimpuri era, se pare, expus în dormitorul imperial) și nu îi acordăm în acest sens prea mult, căci o deplasare similară, dar distinctă, pare să se fi produs deja, anterior lui Arcimboldo, prin Giovanni da Udine, cunoscut pictor de grotesche, dar și de « naturi moarte » cu fructe și flori ; acestea din urmă sînt, crede Charles Sterlyng, rezultatul unei derivații din «grotescă» — ipoteză cu privire la geneza acestui tip de natură moartă confirmată și de exemplul altor artiști care excelează simultan în ambele domenii. Naturile moarte cu fructe și flori au, se pare, o largă circulație în Europa. E mai mult decît probabil ca Arcimboldo să le fi cunoscut și ca ele să fi jucat, în dublu sens — ca exemplu al unei proceduri de deplasare și ca temă imagistică de transformat — un rol catalizator în elaborarea capetelor sale[2]. Dacă, cum crede Sterlyng, natura moartă a apărut, cel puțin în parte din variantele sale, prin conjuncția între curiozitatea enciclopedică, tradusă într-o extremă minuție și exactitate descriptivă, și spiritul decorativ izvorît din tradiția antică, ambele aceste dimensiuni sînt, într-o formă accentuată, prezente la Arcimboldo. El are curiozitatea enciclopedistului și a colecționarului de curiozități (se ocupă de altfel de amenajarea Kunst-und-Wunderkammer a lui Rudolf al II-lea și călătorește trimis de acesta pentru a achiziționa antichități, ciudățenii, animale și păsări minunate), dar ordinea la care e supusă în tablourile sale « colecția » pe care ele o însumează nu se oprește la principiul decorativ care face posibilă coeziunea

---

[1] E. H. Gombrich — « Symbolic Images » — p. 20.

[2] O altă ipoteză vede originea tablourilor lui Arcimboldo în aranjamentele de fructe și legume de la mesele festive. Vasari pomenește într-adevăr mari artiști, printre care pe Andrea del Sarto, care au realizat astfel de compoziții din mîncare, fără însă a le transpune în domeniul marii arte. (v. Da Costa Kaufmann, op. cit., p. 282).

https://biblioteca-digitala.ro

lor într-o natură moartă, ci traversează acest stadiu pentru a prinde în amalgamul de genuri portretul, el însuși tratat ca o siglă și deposedat de forța sa individuantă. Sterlyng interpretează acest moment în nașterea naturii moarte ca pe o butadă manieristă: natura moartă ar fi ca gen, rezultatul neprevăzut al extravaganței unor artiști « cel mai puțin preocupați să redea realitatea pentru ea însăși ». Arcimboldo ar reprezenta, pe această linie, punctul extrem al deriziunii. Paradoxalele sale « naturi moarte » proclamă, spune Sterlyng, « negarea naturii, confuzia arbitrară între regnuri și orgoliul de a crea forme inedite cu singurele resurse ale fanteziei. După primatul în pictură al omului idealizat, a reduce omul la un asamblaj de obiecte vulgare, relegate pînă atunci în colțurile tabloului, însemna a semna ironic un manifest manierist. »[1] E poate sumar și excesiv să vedem în pictura lui Arcimboldo o formă de deriziune, de fructificare secundă a unui gen atît de puțin stabilizat încă, la acea dată, ca natura moartă.[2] Dar, cum observă Panofsky, diferitele genuri ale picturii încep acum să-și descopere « legile » proprii, și totuși stabilesc între ele cele mai variate relații. Arcimboldo oferă, cred, un exemplu deosebit de pregnant al unor asemenea încrucișări, al căror interes nu e diminuat de faptul că soluțiile sale s-au dovedit istoricește non-viabile și au, pentru mulți dintre comentatorii săi, marca marginalității. Căci el pare să aducă prin astfel de transgresiuni arta într-un impas, în care ea meditează cu ușor scepticism asupra sa însăși. Excentricitatea și autoreflexivitatea lui Arcimboldo sînt aici conexate, ca aproape întotdeauna la el, cu o propensiune spre prospecție care îi dă o altă statură. « A surprinde metamorfoza (cum a făcut nu o dată Leonardo da Vinci) e un act de cunoaștere ; orice cunoaștere e legată de o ordine de clasificare ; a lărgi sau modifica cunoașterea înseamnă a experimenta, prin operații îndrăznețe, ceea ce minează clasificările cu care sîntem obișnuiți »[3]. O astfel de dereglare, plină de virtualități, a ordinii clasificărilor, e operată de Arcimboldo nu numai asupra naturii — în picturile sale, ci și asupra artei, prin permanente transgresări, încălcări, deplasări ale convențiilor ei.

Vorbeam mai devreme de o transformare, la Arcimboldo, a portretului în siglă. Într-un studiu de mare pătrundere, Cesare Brandi enunța o caracteristică esențială a artei manieriste: primatul în ea a siglei față de imagine. Sigla este, crede Brandi, resortul prin care imaginea e gîndită în manierism ; spre deosebire de schemele compoziționale ale imaginii renascentiste, compoziția piramidală a lui Leonardo, cea în vortex a tondo-ului botticellian, care « nu realizează piramida sau cercul, ci și le asimilează ca dimensiuni proprii ale spațialității imaginii . . . linia serpentină a lui Michelangelo e asumată nu ca generatoare spațială, ci ca siglă rezumativă, capabilă să justifice și practic să absoarbă imaginea ».[4] Acest primat al siglei, exteriorizînd o ruptură interioară, o soluție de continuitate între nivelele imaginii, prezent într-o formă rudimentară în «grotescă», are, prin Arcimboldo, o concretizare interesantă. Raportul siglă-imagine ne face să ne punem problema modului specific în care e parcurs la Arcimboldo drumul spre constituirea imaginii. Există, cred, la el, două modalități distincte de elaborare: una, mai pregnant perceptibilă în cazul « Iernii » de pildă, este de a trata capul ca pe un tot, și a-l supune în această totalitate a sa transformării. Forma cu accidentele ei este văzută mereu, în acest proces de transformare, ca ansamblu și în această ipostază suferă metamorfoze.

---

[1] Charles Sterlyng — « La nature morte de l'antiquité a nos jours » — Paris, 1959, p. 40.

[2] Acest lucru este însă posibil pentru portret ; Arcimboldo e de inclus în acest sens într-o linie de evoluție care are ca rezultat geneza caricaturii ca gen, la foarte scurt timp după el.

[3] Barthes — op. cit., p. 66.

[4] Cesare Brandi — « La sigla del manierismo » — în « Segno e immagine » — Milano, 1960, p. 86—87.

https://biblioteca-digitala.ro

Ea accede în întregime la o stare distinctă de cea inițială. Metamorfoza e săvîrșită « ovidian »: părul se transformă în crengi și frunze, gîtul cu venele sale în trunchiul copacului cu asperitățile și proeminențele lui, gura în iască, etc. O altă procedură, care pare predominantă la Arcimboldo, este una de « analiză și permutație ». Chipul e descompus în elementele sale componente, acestea cheamă similitudini, fiecare din ele justificată, dar făcînd din ansamblu un *mixtum compositum*.[1] În primul caz limitele imaginii sînt (sau par) o rezultantă. În al doilea — și aici e mai sensibilă la Arcimboldo tensiunea dintre « ordine » și « reprezentare », formă și contur, sens și funcție — conturul este elementul stabil, limita impusă transformării, siglă. Această raportare la o limită exterioară care ghidează selecția și sintaxa elementelor componente, resimțită vizual ca excentricitate, are în poezie, nu numai modele ele însele excentrice, ca anagrama sau caligrama, dar chiar formele poetice convenționale curente. (Spune Baudelaire: « Quel est donc l'imbécile qui traite si légèrement le sonnet et qui n'en voit pas la beauté pythagorique? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense . . . »). Cît e arbitrar în transformările lui Arcimboldo și în limita impusă lor?

A descompune lumea producînd confuzie între elementele ei e o operație ludică; a o recompune pune în mișcare un aparat retoric; a face aceste operații în baza presupoziției că între elementele disparate ale lumii există tacite sau explicite corespondențe înseamnă a acționa ghidat de o cunoaștere magică. Dar Arcimboldo ni se înfățișează ca un mag incomplet. Transformarea la care el supune lumea nu pare să meargă mai departe de o încercare de a reconfigura, la un nivel mai cuprinzător, o disparitate care e astfel afirmată ca fiind doar aparentă. Dacă gîndirea magică a Renașterii imaginase lumea ca pe un vast sistem de corespondențe constituind o unitate în care microcosmos și macrocosmos își răspund,[2] în care finitudinea contururilor exterioare garantează multiplicitatea raporturilor, ecourilor, echivalențelor, afinităților interioare și care poate fi parcursă de mag de jos în sus, pe o cale inversă celei originare a creației, făcînd astfel posibil contactul cu Divinitatea, Arcimboldo nu pare să vizeze decît constituirea unui prim nivel de ordine, a unui simulacru redus în raport cu amploarea gîndirii magice, în care pluralitatea sensurilor e limitată de ceea ce s-ar putea numi « banalitatea » lor (Barthes: « Conotațiile lui Arcimboldo sînt simple: sînt stereotipe »). Operația magică e amorsată, dar deschizînd un « proces de generare a sensului », e stopată în stadiile sale timpurii. « Operația magică, spune Ficino, constă în a atrage într-un anumit sens un lucru către altul printr-o similitudine naturală. Părțile acestei lumi, ca membrele unui singur animal, depind toate de o unică iubire, sînt reciproc conexate prin comuniune naturală ».[3] Arcimboldo săvîrșește deci, pe plan vizual, o operație de tipul celei magice: cea de detectare a similitudinilor și de integrare a lor într-o ordine superioară. Căci « magul cunună pămîntul și cerul, adică forțele și lucrurile inferioare cu darurile și proprietățile celor superioare ».[4] Dar această ordonare nu ascultă la Arcimboldo întru totul de nici unul din multiplele sisteme de sistemati-

---

[1] A concepe actul de creație ca reconstituirea unui ansamblu din părți disparate, cu aplicare specială a acestei concepții la corpul și chipul uman, e, cum se știe, un « topos » curent în gîndirea artistică renascentistă; e vorba însă de a înlocui un element cu un altul de același fel, criteriul preferinței fiind gradul mai înalt de perfecțiune formală. E locul unei noi distorsiuni, deplasări, săvîrșite de arta lui Arcimboldo.

[2] Paul Wescher interpretează pictura lui Arcimboldo ca pe o expresie parodistică a ideii de corespondență macrocosm-microcosm. v. « The *Idea* in Arcimboldo's Art » — Magazine of Art, 1950, nr. 43.

[3] Marsilio Ficino — Comentariu la « Banchetul » lui Platon — cit. de F. Yates in « Giordano Bruno e la tradizione ermetica » — Laterza Barri, 1969 p., 47.

[4] Pico della Mirandola — cit. de F. Yates, op. cit., p. 107.

https://biblioteca-digitala.ro

zare şi ierarhizare a universului pe care epoca le-a elaborat şi cu care, cu siguranţă, o curte erudită ca cea a Habsburgilor era familiară. Conexiunea sa cu astfel de sisteme pare fragmentară, inconsecventă, ordinea elaborată de el are un aer incomplet, ea se efectuează pe zone limitate,[1] fără a sugera într-o formă implicită imaginii posibilitatea unei ulterioare ascensiuni. Ca un mag sceptic, Arcimboldo tratează omul ca pe un « animal variae et multiformis et dissolutoriae naturae » şi nu menţine din el decît anvelopa. Transformarea rămîne mereu neîmplinită, indecisă, sensul ascensional pe care antrepriza magică o are e mereu dezamorsat.

Totuşi opera lui Arcimboldo poate fi inclusă, cel puţin parţial, într-un sistem mai cuprinzător. Un astfel de sistem se obţine dacă ciclul elementelor şi cel al anotimpurilor sînt interpretate ca « alegorii imperiale ». Această posibilitate e certificată de un comentariu care însoţea cele două grupuri de picturi oferite lui Maximilian al II-lea, apaţinînd lui Giovanni Baptista Fonteo, poet de curte, colaborator constant al lui Arcimboldo în elaborarea programelor pentru festivităţile imperiale. Textul permite lectura celor două grupuri de picturi ca ciclu unitar, avînd ca scop glorificarea şi legitimarea politică şi spirituală a domniei lui Maximilian al II-lea şi ulterior a lui Rudolf al II-lea. Sensul, elucidat de textul lui Fonteo, este acela al reunirii elementelor cu anotimpurile, care s-au înveştmîntat în formă umană pentru a adora Gloria Austriacă (portretul, ulterior, al lui Rudolf al II-lea ca Vertumnus, ar constitui astfel o încununare a seriei). Picturile lui Arcimboldo şi textul lui Fonteo (după toate probabilităţile posterior picturilor şi, poate, elaborat în colaborare cu Arcimboldo) constituie deci variante complementare ale unui panegiric imperial. O serie de detalii ale imaginilor sînt descifrabile în această cheie. Textul stabileşte nu numai o continuitate între cele două cicluri, dar şi o serie de raporturi interioare care conexează între ele Iarna cu Apa, Vara cu Focul, Primăvara cu Aerul, Toamna cu Pămîntul (o conexiune confirmată şi de orientarea imaginilor care permite aşezarea faţă în faţă a membrilor unui astfel de cuplu), în baza unor corespondenţe de tipul Vară-Foc — cald-uscat, Iarnă-Apă — rece-umed, etc., complicate de ulterioare detalii. În interiorul imaginilor, elemente ca păunul şi acvila (« Aerul ») sînt interpretate ca simboluri habsburgice, ordinul « Lînii de aur » purtat de « Foc » e un ordin specific habsburgic, « Pămîntul » are umerii compuşi dintr-o piele de leu — aluzie la leul lui Hercule, erou pe care familia imperială şi-l revendică drept strămoş, leul fiind în acelaşi timp simbolul Boemiei — unul din domeniile casei imperiale, o serie de detalii în compoziţia « Focului » sînt aluzii la conflictele cu turcii, etc. Nu voi insista asupra amănuntelor acestei interpretări, expuse scrupulos în studiul lui Thomas Da Costa Kaufmann. În contextul ei, iubirea care acţionează pentru Ficino ca forţă de coeziune universală devine Caritas imperială, « nunţile » pe care le săvîrşeşte magul în univers se comută în aluzii la alianţele matrimoniale ale Habsburgilor (astfel de aluzii au fost detectate de studioşi în picturi).[2] Dacă această interpretare « oficializează » pentru Arcim-

---

[1] E posibilă, printre altele, conexarea imagisticii lui Arcimboldo cu teoriile fiziognomice ale lui Giovanni Della Porta. Pe o linie în care acestea sînt încă legate de o tradiţie medievală, amicul şi admiratorul lui Arcimboldo, Gregorio Comanini spune, comentînd probabil pictura reprezentînd « Pămîntul »: « cînd un chip omenesc e compus din elemente împrumutate de la animale, de la elefant trebuie împrumutaţi obrajii, pentru că aceştia, prin capacitatea lor de a roşi sînt consideraţi sediul pudorii, şi elefantul e considerat în *Physiologus* ca un animal pudic » — cit. de Panofsky — ed. Univers, 1975, p. 158.

[2] Această « umilire » a magiei e poate doar aparentă ; nu e imposibil ca imagistica imperială a lui Arcimboldo să fie legată de ideile, cu anumită circulaţie în epocă, ale unei « reforme ermetice » a universului, puterea imperială devenind astfel un mijloc mundan al actualizării ei. Sensul de « alegorii imperiale » al picturilor ar fi astfel de inclus într-unul mai vast, care menţine intacte semnificaţiile de natură magică. Pentru ideile de « reformă ermetică » la sfîrşitul secolului al XVI-lea, v. Frances Yates, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

boldo un statut mai venerabil decît acela de pictor de « scherzi », ea este în același timp un nou loc de conexiune a lui Arcimboldo pictorul cu Arcimboldo « magister ludi ». O serie de detalii cunoscute cu privire la unele dintre serbările proiectate de Arcimboldo fac să apară foarte strînse legăturile dintre pictura lui și investițiile destinate festivităților.[1] Arcimboldo e aici autorul unei alte deplasări, al unei alte încălcări a « decorumului ». E o deplasare pregătită de evoluția decorației serbărilor, căci, după cît se pare, în a doua jumătate a secolului tablourile vivante deasupra arcelor de triumf și chiar pe eșafoadele de pe stradă sînt treptat înlocuite cu picturi.[2] A fost posibilă detectarea unor raporturi, unor influențe reciproce între « arta majoră » și decorația serbărilor, dar o astfel de legătură nu pare nicăieri atît de directă ca în arta lui Arcimboldo. El ilustrează aici, cu extremă claritate, observația conform căreia « alegoria umanistă oscilează frecvent între căutarea de arcane orfice, la limita magiei primitive, și conceit-ul sofisticat, la limita jocurilor curtene. »[3]

Lectura tablourilor lui Arcimboldo ca alegorii imperiale introduce, cel puțin pentru o parte dintre ele, o dimensiune interpretativă suplimentară de ansamblu și de detaliu, care nu exclude, nu anulează și nici măcar nu subsumează altele, ci le e complementară. Ea pune însă, prin complicarea solicitărilor de semnificare impuse asupra imaginii, problema statutului unei imagini care tinde să fie în întregime semnificantă, care aspiră la condiția hieroglifului (comentatorii timpurii ai lui Arcimboldo uzau de altfel de acest termen pentru a-i caracteriza pictura). Căci dacă selecția elementelor constitutive ale imaginii se face în baza unor raporturi metaforice și metonimice pe care ea, în globalitatea și în « accidentele » sale le sugerează—și asta face din nas un castravete, din « Vară » un personaj compus din fructele și legumele caracteristice acestui anotimp, din bucătar un asamblaj elaborat din instrumentele și materiile meseriei sale, dacă la asta se adaugă faptul că selecția este uneori ghidată de raporturi sugerate de fiziognomonie, dacă apartenența la un context cultural în care gîndirea magică e activă sugerează noi serii de afinități și dacă aici trebuie incluse, în particularitatea elementelor componente, în entități și în apartenența lor la un ansamblu, semnificațiile care țin de funcția lor de panegiric imperial—densitatea de sensuri care trebuie făcute să coexiste într-o unică imagine devine sufocantă. A elabora texte ca ghicitori de descifrat și ca loc de încrucișare a unei multiplicități de sensuri e o tradiție cu vîrstă venerabilă în cultura europeană. Într-un context care nu îl are în vedere pe Arcimboldo, Gombrich se întreabă în ce măsură un astfel de principiu funcționează în elaborarea imaginilor. Nici un text medieval sau renascentist, afirmă Gombrich, nu menționează o astfel de concepție ca aplicată sau aplicabilă în mod specific imaginii. Pluralitatea simbolică a unei imagini nu poate funcționa, crede el, decît în baza unui sens dominant, a unui sens intenționat, care este « scopul principal al picturii . . . pictura nu are mai multe înțelesuri, ci unul »[4]. Ambiguitatea sensurilor aparține

---

[1] De pildă, în versiunea de la Viena a « Iernii » împletitura hainei lasă să se citească un « M », ceea ce sugerează identificarea cu Maximilian ; acesta ar fi interpretat rolul Iernii la Festivalul din 1571 ; festivalul proiectat de Arcimboldo la Praga în 1570 avea ca temă « Metamorfozele » lui Ovidiu ; cel din 1571 punea în scenă cele patru elemente, ale căror costume ar fi fost « activări » ale tablourilor. Pentru detalii v. Da Costa Kaufmann, op. cit., p. 292—293.

[2] H. F. Bouchery — « Des arcs triomphaux aux frontispices des livres » — în « Les fêtes de la Renaissance » — Paris, 1954, vol. I, p. 436. Mai multe studii din acest volum sînt interesante pentru elucidarea raporturilor dintre decorația serbărilor și « arta majoră ». V. pentru această problemă și Aby Warburg — « I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589 » — în « La rinascita del paganesimo antico — contributi alla storia della cultura » — Firenze 1966.

[3] E. H. Gombrich — « Botticelli's Mythologies », în « Symbolic Images » p. 61.

[4] E. H. Gombrich — « Symbolic Images » — p. 15.

în cultura manieristă unei ramuri speciale a imagisticii simbolice, celei a impreselor, sau jocului liber al formei aşa cum se manifestă el în «grotescă.» « Tocmai pentru că limbajul e discret, iar pictura continuă, alegoria pictată nu poate decît să aibă o infinitate de trăsături care sînt, din acest punct de vedere, lipsite de sens. Desigur, ceea ce alegoric e lipsit de sens, nu e lipsit de un alt gen de semnificaţie. Dacă ar fi, opera ar deveni o pictogramă şi nu o operă de artă ».[1] Arcimboldo este, şi în acest sens, un caz de transgresiune a limitelor proprii imaginii, dar arta lui nu face decît să exacerbeze o aspiraţie a vizualităţii spre limbaj, a imaginii spre semn, comună întregii arte manieriste. Dacă, cum spune Gombrich reluînd o clasificare larg acceptată, limbajul e discret iar pictura continuă, imaginile lui Arcimboldo minează această distincţie, dotînd pictura cu o dublă articulare de tipul celei lingvistice, în care însă elementele pur distinctive ale celei de a doua articulări devin şi ele elemente semnificative. Nu există, apoi, în pictura lui Arcimboldo, sens dominant: pictura are, în mod deliberat, conştient, o multiplicitate de sensuri cu greutate echivalentă, mod de a fi al imaginii care îşi găseşte în figurile sale reversibile o expresie pe care am putea-o considera programatică. Echivalînd acest tip de picturi cu o figură retorică — palindromul — Barthes spune: « Totul e întotdeauna identic », spune adevărul palindrom ; fie că luaţi lucrurile într-un sens, fie în altul, adevărul rămîne unul. « Totul poate căpăta un sens diferit », spune palindromul lui Arcimboldo . . . totul are întotdeauna un sens, din orice direcţie ar fi citit, dar acest sens nu e niciodată acelaşi ».[2] Situată cumva la confluenţa impresiei cu grotesca, pictura lui Arcimboldo pendulează între deplina gratuitate şi absoluta relevanţă semnificativă. Brandi vorbeşte de irealizarea, în imaginile lui Arcimboldo, a valorii semantice a obiectelor reprezentate, constrînse să « reprezinte global ceva absolut diferit de ceea ce semnifică fiecare în sin», şi asta « nu mai e o bizarerie izolată, ci exemplificarea paradigmatică pe care epoca şi-o dă sieşi, a alterării pe care o suferă imaginea transpusă în semn ».[3]

Înţelegem, ajunşi aici, că întîlnirea lui Barthes cu Arcimboldo nu e întîmplătoare, nu e cea a criticului exercitîndu-şi neutru şi detaşat luciditatea analitică cu obiectul acestui exerciţiu, devenit loc de verificare a validităţii metodei interpretative ; Arcimboldo nu e pentru Barthes terenul unei astfel de demonstraţii, ci un caz de « afinităţi elective. » Această rudenie, pe care textul lui Barthes despre Arcimboldo o face explicită, se manifestă, implicit, de-a lungul altor texte ale criticului. Căci puţine sînt ilustraţiile, mai grăitoare decît arta lui Arcimboldo, pentru reveriile lui Barthes în jurul unei opere dotate cu o « pluralitate triumfătoare », cu reţele multiple care joacă între ele fără ca vreuna să le poată domina pe celelalte, care e « o galaxie de semnificanţi, nu o structură de semnificaţi», care « n-are început, e reversibilă », la care se accede « prin mai multe intrări, fără ca vreuna să poată fi declarată cu certitudine ca fiind cea principală ».[4]

Puţine sînt întruchipările mai exacte decît cea oferită de Arcimboldo « omului structural » al lui Barthes, care concepe activitatea artistului ca un joc combinatoriu şi invers, ce text comentează cu mai deplină adecvare (fără să o intenţioneze) opera artistului ? « Activitatea structuralistă comportă două operaţii de decupaj şi asamblare. A decupa primul obiect, cel care e dat activităţii de simulacru, înseamnă a

---

[1] ibid. — « Botticelli's Mythologies » — op. cit. p. 96.

[2] Barthes — op. cit., p. 46.

[3] C. Brandi — op. cit., p. 86. « Che miri o sciocco questa mia pittura / . . . imagine non è, non è figura » — spune textul, aparţinînd poate lui Arcimboldo, care însoţeşte gravura reproducînd o operă a sa, « Humani victus instrumenta ».

[4] Roland Barthes, « S/Z » Ed. du Seuil, 1970, p. II.

https://biblioteca-digitala.ro

găsi în el fragmente mobile a căror situaţie diferenţială generează un alt sens ; fragmentul . . . e de aşa natură, încît cea mai mică variaţie la care e supusă configuraţia sa aduce o schimbare de ansamblu (. . .) Unităţile o dată afirmate, omul structural trebuie să le descopere sau să fixeze reguli de asociere . . . ceea ce în joc, în acest stadiu secund al activităţii de simulacru, e un fel de luptă cu hazardul ; iată de ce constrîngerile de recurenţă a unor unităţi au o valoare aproape demiurgică ».[1] Vedem în acest text nu numai întîlnirea dintre descrierea principială a unei proceduri şi efectuarea ei concretă, dar şi o justificare ce conferă generalitate, rolului constrictiv al siglei (conturul uman) în arta lui Arcimboldo.

Ca şi Arcimboldo, care transmiţînd «conotaţii stereotipe » (Barthes), « alegorii elementare » (Hocke), amînă mereu descifrarea lor ascunzîndu-le sensul sub vălul multiplelor concetti vizuale, şi elaborează astfel « un falso che del ver più ver parea» (Comanini), Barthes afirmă « mesajul indirect », masca, « minciuna », ca unice modalităţi de acces la adevărul expresiei. « . . . dacă vreau să fiu cel mai puţin « fals », trebuie să fiu cel mai « original », sau, dacă preferaţi, cel mai « indirect » . . . ceea ce e spontan nu e forţamente autentic . . . acest mesaj prim care ar trebui să servească pentru a spune imediat . . . acest mesaj pur care vrea să denoteze pur şi simplu ceea ce e în mine, e utopic. Limbajul altora (şi ce alt limbaj ar putea exista) mi-l restituie nu mai puţin imediat decorat, îngreuiat de o infinitate de mesaje. Oricine vrea să scrie cu exactitate trebuie să meargă deci la limitele limbajului şi prin asta scrie el realmente pentru alţii ».[2]

A lua jocul de cuvinte *ad litteram*, cum o face frecvent poezia concettistă a epocii lui Arcimboldo, e o modalitate de a investiga şi fructifica libertatea limbajului, dar a-i afirma libertatea, înseamnă, implicit, a-l suspecta, a te îndoi de aderenţa sa la lucruri. A transpune jocul de cuvinte înţeles *ad litteram* în medium-ul vizualităţii la care el trimite întotdeauna, dar menţinîndu-şi bogăţia prin incompletă determinare, înseamnă a bloca brutal cuvîntul în imagine anulîndu-i astfel aptitudinea de proliferare, înseamnă pe de altă parte a forţa imaginea să se detaşeze de lucruri, afirmînd artificialitatea « limbajului » pe care ea îl mînuieşte. Cînd Rudolf al II-lea îşi exprimă aprecierea pentru talentul lui Arcimboldo « in picturis artificiosis », această laudă conţine pentru noi o altă adîncime decît cea pe care dispensatorul său i-o conferă. Astfel merge Arcimboldo la limitele limbajului, făcînd imaginile sale să funcţioneze ca o « negaţie uşor terifiantă a limbajului pictural »[3] şi obligîndu-ne să sondăm, o dată cu el, « procesul propriu-zis prin care oamenii dau sens lucrurilor».[4]

A afirma artificialitatea unui mod de comunicare, inaderenţa sa naturală la lucruri, implică a uza de el conform regulilor unei retorici. Care este scopul ei? « Se spune adesea că arta are ca scop să exprime *inexprimabilul* : trebuie spus contrariul (fără nici o intenţie de paradox) : întreaga sarcină a artei este de a *inexprima exprimabilul*, de a smulge limbii lumii, săraca şi puternica limbă a pasiunilor, o vorbire *alta*, o vorbire *exactă*. »[5]

---

[1] Barthes — « L'activité structuraliste » — in « Essais critiques » — Ed. du Seuil, 1964, p. 216—217.
[2] Barthes — introducerea la « Essais critiques » — p. 12—13.
[3] Barthes — « Retore e mago » — p. 26.
[4] Barthes — «L'activité structuraliste » — p. 218.
[5] Barthes — introducerea la « Essais critiques » — p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOTECARUL

LUI ARCIMBOLDO

ca temă la
9 variaţiuni
de

ION GHEORGHIU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

THEODOR REDLOW

Vocile figurii

Poate că cea mai mare ispită pentru un critic de artă este aceea de a scrie, după exemplul lui Roland Barthes, o carte întreagă despre o singură operă: o carte în care textul de referință se diversifică și se spațializează, sub incidența metalimbajului semiologic, căpătînd o adîncime și o înălțime; o carte în care textul se lasă decupat în volume semantice, ca locuri ale interferenței și ierarhizării codurilor constituite într-o rețea mobilă, în măsură să aproximeze constelația sensurilor, într-o perspectivă mereu și misterios deschisă, al cărei punct de fugă este împins, de fiecare dată, mai departe și tot mai departe. Cartea, elaborată în timpul unui seminar de doi ani la École pratique des Hautes Etudes, se numește, ca un fel de cifru, « S/Z » (Paris, Éditions du Seuil, 1970) și are ca obiect o nuvelă de Balzac, « Sarrasine », transformată într-o țesătură de voci care « însteleazā » și ilimitează textul.

Desigur — trebuie spus de la bun început —, artele vizuale, mesajele obiectuale sau obiectele figurale presupun un alt tip de semioză și obligă interpretul însuflețit de ambiția descifrării la un alt tip de lectură, deoarece figurile dintr-un ansamblu semnificant sînt întotdeauna *coprezente*. Ele se prezintă privitorului în simultaneitate, în mod global, ceea ce face ca fragmentarea și reconstituirea (acele « découpage » și « agencement » cu care operează semiologul) să fie amenințate de sterilitate. În fond, sensul ultim sau expresia unui tablou rămîn, sfidînd orice « lectură », un continuum nedecompozabil, discrete fiind numai (și nu întotdeauna) unitățile din planul sintagmatic. Cu toate acestea, criticul de artă nu se lasă descurajat și construiește discursuri paralele, în speranța că le-ar putea face să devină convergente, schițînd pas cu pas o diagramă a lecturilor care, dacă nu constituie o sinoptică, țintesc măcar, asimptotic, către o zare de sens. Iar dacă aceste discursuri sînt conduse nedezmințit după solicitările și comandamentele vizibilului, criticul de artă își găsește temeiuri pentru a recuza învinuirea de « paralelism » și pentru a-și asuma un statut de cercetător.

Deschidere și ilimitare, ambiguitate și polisemie au devenit termeni curenți, de care ne folosim ca de o umbrelă pentru a ne ascunde cecitatea în fața Operei sau, dimpotrivă, în numele cărora ne ingeniem în vivisecții, parcursuri și discursuri, pentru a releva, măcar în cîteva profiluri sau aspecte, ceea ce obiectul figural *dă de văzut* în mod suveran: lucru între lucrurile lumii, abstras ordinii practicii și curente a acestei lumi, și totodată, lucru ce conține și dezvăluie o lume. (Atenție, « dezvăluire » nu este poate cuvîntul cel mai potrivit ! Opera ne întinde capcane, arată și ascunde, în același timp, în jocul opacităților și al transparențelor formei).

Semnul figural: opac și totuși tranzitiv; cîteva argumente pentru o definiție mai largă a iconicității.

Principala dificultate pe care o întîmpină criticul de artă ispitit să utilizeze aparatul conceptual și metodologic al analizei semiotice provine din însăși natura particulară a semnului figural: motivat, iconic și neconsumat. Evanescenței și lipsei

https://biblioteca-digitala.ro

de inferioritate ce caracterizează semnificantul lingvistic, ușor de străbătut, fără a opune rezistență, către semnificatul său, li se opun opacitatea și densitatea semnificantului figural — o « épaisseur » care împiedică sesizarea instantanee a sensului, obligînd privirea descifrantă să insiste asupra formei expresive, pentru a-i recepționa energiile conținute. Linia, ale cărei bare, bucle sau rotocoale nu sînt în scriere decît elemente distinctive fără valoare proprie, capătă în spațiul figural funcții revelatoare sau energetice, fie transpunînd imaginile într-o adîncime virtuală (dîndu-le de văzut, ca printr-o fereastră, dincolo de ecranul pe care se înscrie combinatoria semnelor), fie stînd mărturie pentru gestul trasării, pentru un ritm și un tempo în spațiul transformat în cîmp de acțiune. Albastrul, culoarea limpezimii și a transparenței celeste, este opac, deoarece mă captivează și mă supune puterii sale aductoare, ca unui sens care se lasă receptat în timp. Fereastra prin care vedem lucruri așezate pe o scenă virtuală, în cubul perspectival, este transparentă în momentul iluziei, dar opacă atunci cînd atenția privitorului se concentrează asupra semnelor liniare trasate pe ecranul tabloului, în codul geometriei proiective. Densificarea semnificanților devine de-a dreptul carnală dacă luăm în considerare (cum a făcut J. F. Lyotard, în « Discours, Figure », Paris 1971) cealaltă față a iluziei: trompe-l'œil-ul, configurarea volumetrică și aparențele texturale, care barează relația univocă și precisă între semn și semnificație, pentru a aduce în prim plan referința concretă. Planimetria picturii medievale este opacă, avînd în vedere ordonanța decorativă a semnelor pe o suprafață impenetrabilă, dar devine transparentă, doarece se lasă cu ușurință străbătută de inițiat către semificațiile scripturale, adică aflate în Scriptură. Reluînd o distincție a lui Morpurgo-Tagliabue, se poate spune că figura este un *eidos-pathos* că intranzitivitatea estetică și tranzitivitatea poetică se află într-un raport complementar: capacitatea figurii de a da un rezultat perceptiv unitar, complet și autosuficient se întregește prin capacitatea imaginii de a dura dincolo de figurația ei, configurînd lăuntric conștiința și subconștientul privitorului. Strălucirea maschează o profunzime.

Definind opera de artă ca o structură complexă de « semne iconice al căror designatum este o valoare, Charles Morris (« Esthetics and the Theory of Signs», 1939) preciza că semnul iconic indică o valoare și totodată posedă ceva din ea, cu alte cuvinte « poartă în sine proprietatea a ceea ce semnifică », fiind indisolubil legat de vehiculul său signativ. Coroborînd formulări ale lui Umberto Eco, ale lui Corrado Maltese și ale lui Abraham Moles, am definit iconicitatea (în limbajul figural) ca *analogie structurală* între modelul de relații construit de elementele grafico-plastice și relațiile perceptive pe care le construim în cunoașterea directă și în memorarea obiectelor (situațiilor), cu specificarea că, astfel înțeleasă, ea nu corespunde decît funcției *referențiale* a semnului figural, raportului univoc de semnificare, numit *denotație*. Este o înțelegere restrînsă, pornită poate din preluarea parțială a moștenirii teoretice a lui Charles Peirce. Părintele semioticii anglo-saxone numea, ce-i drept, « icon » orice semn care operează prin similitudine *de facto* între două elemente (de exemplu, desenul reprezentînd o casă și casa reprezentată), dar el mai avea în vedere (ceea ce adesea s-a omis) și o clasificare a iconilor, distingînd, alături de « sinsemnul » iconic (portretul asemănător « termen cu termen » modelului ales) și de « legisemnul » iconic (diagramă neindividualizată a trăsăturilor structurale) și așa-numitul « qualisemn » (o anumită calitate a obiectului, cum ar fi culoarea într-un tablou, suscită un interpretant emoțional analog efectului psiho-senzorial al referentului). Mi se pare deci restrictivă și lipsită de orizont o abordare ca aceea a lui Abraham Moles, care propune un studiu al imaginilor pornind

https://biblioteca-digitala.ro

de la « morfema » iconică: imaginea (scrie Moles, într-un studiu publicat în 1972) « poate fi descompusă în semne vizuale ce coincid eventual cu obiecte din jurul nostru (automobile, girafe sau farfurii) sau cu anumiţi subiecţi (dictatori, stele de cinema sau peştişori roşii), reduşi cum se cuvine, prin magia imaginii, la starea de obiecte, şi putem încerca să aflăm dacă în procesul reprezentării se degajă legi generale de asamblare între aceste elemente ». Desigur, Moles se referea mai mult la imaginile vehiculate de mass-media, dar chiar şi în cazul acestora obiectul figural arată mai mult decît desemnează şi ascunde mai mult decît arată.

Din aceste raţiuni am considerat iconicitatea mai sus definită ca fiind strict denotativă, şi revenind la formularea originară a lui Morris, cu sprijinul unor idei desprinse din filosofia formelor simbolice şi din psihologia gestaltistă, am susţinut că semnele figurale nu numai că *denotă iconic* (prin reproducerea aspectelor vizuale şi substituirea celor tactile şi cinetice) obiectele la care se referă, dar şi *exprimă iconic-conotativ* experienţa raportării la spaţiu şi a duratei trăite. Într-adevăr semnul « poartă în sine » proprietatea a ceea ce exprimă, dacă înţelegem iconicitatea ca o analogie structurală (*congruenţă* sau *izomorfism*) între schemele de tensiuni şi rezolvări ce subîntind forma semnificantă, pe de o parte, şi cele care guvernează structurile şi procesele naturale, fluxul vieţii psihice şi ritmurile cosmice, pe de altă parte. Cred că într-o asemenea înţelegere, noţiunile de iconic, autoreflexiv şi prezentativ-neconsumat converg.

Decupajul şi reasamblarea operate asupra obiectului semiotic figural (în măsura în care acesta poate fi considerat cu adevărat un obiect semiotic) au de înfruntat şi o altă dificultate fundamentală: semnele figurale, în opacitatea şi densitatea lor, nu au caracter lexical. Înainte de a fi un sistem de semne, opera de artă este un simbol global (*suprasemn iconic*) care nu poate fi fragmentat în unităţi semnificative cu identitate autonomă în afara contextului coprezenţei lor simultane. Repertoriul deschis al acestor unităţi nu este reglementat de « convenţia dicţionarului », iar semnificaţiile semnului izolat sînt vagi şi plurale — mai degrabă o *semnificantă* sau o virtualitate expresivă.

Se pune, de asemenea, întrebarea: la ce nivel să operăm decupajul? Dubla articulare a limbajului verbal (discursiv) permite analistului să eludeze problema, dar în cazul limbajului figural ea nu mai este operantă. Soluţia ar putea fi cea propusă de Umberto Eco (« La Struttura assente », Milano, 1968) şi de Louis Marin (« Essais sémiologiques. Ecriture, peinture », Paris, 1971): *tripla articulare*. Se poate astfel propune distincţia între *infrasemene figurale* (aproximativ asimilabile unităţilor distinctive, dar cu menţiunea că numărul lor este nelimitat şi că opoziţiile lor nu sînt reglementate cu stricteţe de un singur cod), *semne figurale* (greu discernabile din continuum-ul iconic al formei semnificante) şi *figuri* (care pot fi numite prin referenţii lor obiectuali şi care dau semnelor unitate de integrare şi de sens). Într-adevăr, aplicarea releului lingvistic permite desfăşurarea discursivă a suprafeţei tabloului, prin medierea secvenţială a unor coduri extravizuale, din domeniile lingvistic, diegetic etc., dar analistul se află din nou în dificultate cînd îşi propune să abordeze o operă de artă « nereprezentaţională », « abstractă » sau pur «expresivă ». Atunci, pentru a găsi căi de acces în universul conotaţiilor coextensive şi multiplu întreţesute, el este nevoit să opereze o vivisecţie şi mai crudă, mai profundă, şi să discearnă *structurile elementare ale semnificaţiei figurale*. Pentru a merge pe o asemenea cale, un Klee, un Kandinsky sau un Mondrian au oferit semioticianului indicaţii dintre cele mai precise.

Şi în această privinţă lecţia lui Roland Barthes este nebănuit de utilă: analistul (citim în « S/Z ») supune textul unui seism şi îl rupe în blocuri de semnificare

https://biblioteca-digitala.ro

(lexii sau unități de lectură), a căror dimensiune e determinată de diferitele densități ale conotațiilor. « Textul, în masa lui, este comparabil unui cer, plat și totodată profund, fără margini și fără repere ; la fel ca augurul care decupează pe cer, cu vîrful toiagului său, un dreptunghi fictiv, pentru a interoga în el, conform unor anumite principii, zborul păsărilor, comentatorul trasează de-a lungul textului zone de lectură, pentru a observa în ele migrația sensurilor, apariția abia perceptibilă a codurilor. »

O translație către semiotica figuralului se poate face, de asemenea, pornind de la dubla referire, *orizontal-sintagmatică* și *vertical-paradigmatică* a semnelor (cf. « Essais critiques », 1964). Știind că semnele figurale, ca unități semantice, participă la sens numai prin dependență sintagmatică, vom putea analiza, în planul vecinătăților actuale, treptele superizării, regulile de combinare și asociere, macro-, micro- și epistructura formei, decupînd sintagma globală în secvențe de lectură (figuri). Fiecare figură aflată în raport de contiguitate cu celelalte componente ale marii sintagme cheamă alte figuri, asociate în clase virtuale sau paradigme, ca niște constelații centrate asupra termenului dat. Opera de artă (obiect semiotic *eterogen*) se raportează la multiple coduri sau clase paradigmatice, de la denotarea perspectivală pînă la variantele efectelor fiziologice-emoționale ale elementelor figurale și pînă la congruența de profunzime a schemelor de tensiuni și rezolvări (pentru a nu menționa decît trei dintre ele). Tabloul — relevă Louis Marin — se deschide unei multitudini de sisteme simultan implicate, unui spațiu epistemologic.

Viziune globală și discursivitate: pluralitatea codurilor implicate în spațiul de lectură.

Lectura, înțeleasă nu ca o consumare, ci ca producere a textului, în polisemia sa activă și veșnic neîncheiată, îl trece și îl cerne prin rețeaua codurilor sau a vocilor — scrie Barthes, distingînd Vocea Empiriei (codul proairetic), Vocea Persoanei (semele sau unitățile de semnificat ca scînteieri ale sensului), Vocea Științei (codurile culturale), Vocea Adevărului (codul hermeneutic în virtutea căruia o enigmă se centrează-formulează-amînă-dezvăluie) și Vocea Simbolului (cîmp al multivalenței și reversibilității). Nu toate aceste coduri sînt operante și asupra limbajului figural, unde intervin codurile perceptiv, iconic și iconografic, cel matematico-geometric și cel microfizic, subcoduri ale variantelor facultative ce conotează intonații particulare ale elementelor figurale și, în cea mai secretă intimitate a operei, *axele semantice* pe care se întrevăd structurile elementare ale semnificației figurale. Am stabilit cîndva o diagramă a variațiilor de lectură, alegînd ca obiect « Fuga în roșu » a lui Paul Klee, și am eșalonat o semnificație fundamentală (activ/pasiv, animat/inert, sexual/neutru), o semnificație primară (mare/mic, vag/distinct, culoare/nonculoare, lumină/obscuritate) și o alta asociativă (emergență și evoluție melodică, polifonie a emergențelor orientate), precum și o semnificație relațională (terestru/ceresc/acvatic, compact/învolburat/destrămat), gravitînd toate în jurul sensului structural (expansiune/contracție, dominanță/subordonare, conflict/concordanță, apropiere/îndepărtare, înălțare/cădere etc.). De altfel, însuși Klee sugerează conotații figurale globale, în formulări cum sînt: « liniar-medial », « efect de dantelă », « dividual », « punct culminant », « polifonie transparentă », « încastrare progresivă », « rezistență limită » etc.

O asemenea lectură de profunzime, care trece dincolo de numirea figurilor în sensul lor lexical, devine posibilă numai prin maltratarea « textului » (a operei de referință). Hotărît să nu mai dea înconjur, de departe, obiectului artistic figural și să-l transforme în obiect semiotic, analistul agresează însăși natura acestuia de simbol global, prezentativ și neconsumat, obligînd unitatea de viziune să se plieze discursivității lecturilor. Temeritatea are însă o justificare, și anume aceea că sem-

https://biblioteca-digitala.ro

nele topice şi dinamice ale operei, nodurile ei de tensiune şi săgeţile de direcţie sau traiectoriile impuse obligă privirea să o parcurgă pe multiple trasee şi circuite, relevînd, de fiecare dată, o altă sintaxă a figurilor. Şi atunci, lectorul-producător are dreptul să « nareze », să dea nume articulării timpilor de parcurs, constituind tot atîtea discursuri orientate către o zare de sens. Exemplul lui Roland Barthes este şi aici fertil, prin înţelesul vast pe care îl dă categoriilor de *pluralitate* şi *conotaţie*. Textul ideal apare ca o suită de semnificanţi străbătuţi de reţele multiple, fără început, reversibil şi cu mai multe locuri de acces, mobilizînd coduri « indecidabile », care se profilează » « à perte de vue ». În schimb, un text moderat plural, care este numai polisemic, poate fi abordat cu instrumentul conotaţiei, relevînd « diseminarea (limitată) a sensurilor, ca o pulbere de aur pe suprafaţa aparentă a textului ». «*Sensul este de aur* « — scrie Barthes în « S/Z ». Procedînd pas cu pas, ca într-un ralenti cinematografic, lectorul-producător « înstelează » textul în loc să-l închidă.

Lectura descifrantă şi interpretativă poate fi operată şi asupra obiectelor (« textelor ») figurale, cu condiţia ca discursivitatea să rezulte numai şi numai din parcursurile privirii, iar privirea inteligentă să nu uite nici o clipă că sensul artistic aparţine configuraţiei sensibile înseşi şi că formele semnificante poartă în ele mai degrabă un eveniment decît o existenţă: « artistic meaning belong to the sensuous construct as such » (Susane Langer) ; « they convey a happening rather than a beeing» (Rudolph Arnheim). În fond, accesul la sens şi numirea ordonată a văzutului constituie o echivalenţă.

https://biblioteca-digitala.ro

O "LECTURĂ" A SUNETELOR

https://biblioteca-digitala.ro

CELLA DELAVRANCEA

Din nou despre Beethoven, cu Roland Barthes

E suficient să pronunți numele lui Beethoven ca să ți se deschidă în minte viziunea unui peisaj măreț sub bolta cerului, unde azurul cîntă un suprem acord de orgă, fără sfîrșit, lărgind astfel și comprehensiunea minții omenești în supunerea către cel mai înălțător adevăr: Armonia. Dintre toți compozitorii, după J. S. Bach prin care a grăit metafizica, Beethoven a rezolvat, descoperind-o în Natură, enigma Vieții, și ne dăruiește sensul ei. După ce ai cîntat — așa cum trebuie interpretat acest creator — ai atins punctul de unde contempli natura întreagă. Tatăl meu îmi spunea: « Taică, cînd vrei să-ți luminezi sufletul, cîntă o sonată de Beethoven ». Sînt convinsă că acest sfat este un suprem omagiu adus geniului și o încurajare pentru interpret.

Roland Barthes începe articolul său cu cîteva reflecții asupra interpretării sonatelor lui Beethoven de către un pianist, afirmînd că aceasta provine dintr-o activitate prea puțin auditivă, cît mai ales manuală, exprimată de trup și lipsită de suflet. Apoi adaugă că « amatorul » a dispărut și dă ca exemplu pe Lipatti, acel nobil tînăr pianist, care adîncise cu atît de mare talent gîndirea beethoveniană, și n-a fost nicicînd socotit numai un « amator ». Barthes are dreptate cînd afirmă că în compozițiile lui Beethoven există întotdeauna ceva care scapă auzului. Un interpret nu se poate integra total într-o operă genială, oricît i-ar fi de perfecte mijloacele sale de exprimare. Ceva îi scapă, acel ceva, care la Busoni — genialul muzician-pianist —, a fost supus gîndirii sale creatoare. Roland Barthes pare sceptic în privința pianiștilor care îndrăznesc să cînte sonatele lui Beethoven, sfătuindu-i să le citească, fără să le cînte. Din punct de vedere al studiului, poate să fie de mare ajutor, dar acest studiu abstract nu este suficient. Audiția abstractă este imprecisă din punctul de vedere al auzului, căruia, după cum scrie și criticul, « trebuie să-i dai de lucru », să grupezi sonoritățile, să le potrivești în « tempo », controlînd spațiul în care se avîntă, adaug eu — Ca și în simfonii, în toate compozițiile pentru pian trebuie să ținem minte că, dintre toți marii compozitori, Beethoven este singurul în care a cîntat Natura întreagă, în diversitatea expresivității ei. De aceea este atît de greu pentru un pianist să se identifice acelor ondulații sonore, reduse, în general, la o perfecție concretă, care nu atinge avîntul spiritual și exactitatea evocației.

Articolul lui Roland Barthes este interesant pentru că te provoacă la o cercetare cerebrală, întotdeauna folositoare, iar, în privința sonatelor, eu cred că cel care se încumetă să le cînte, trebuie să le cuprindă forma dintr-o dată, s-o vadă sculptural, așa cum prinzi cu vederea un peisaj întreg — Toată, absolut toată inspirația lui, se alătură marilor fenomene ale Naturii, fiindu-i cel mai precis și înălțător grai.

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

Musica practica

Există două muzici (cel puţin aşa am gîndit întotdeauna): aceea pe care o asculţi, aceea pe care o cînţi. Aceste două muzici sînt două arte complet diferite, fiecare dintre ele posedînd istoria sa proprie, sociologia sa, estetica sa, erotica sa: acelaşi autor poate fi minor dacă-l asculţi, imens dacă îl cînţi (chiar rău): de pildă Schumann.

Muzica pe care o cînţi ţine de o activitate nu atît auditivă, cît mai ales manuală (deci, într-un sens, mult mai senzuală); este muzica pe care dumneavoastră sau eu o putem cînta, singuri sau între prieteni, fără alt auditoriu decît participanţii săi (adică orice risc de teatru, orice tentaţie isterică îndepărtate); este o muzică muşchiulară; simţul auditiv nu participă aici decît parţial: este ca şi cum ar auzi corpul — şi nu « sufletul »; muzica aceasta nu se cîntă « pe dinafară »; aşezat în faţa claviaturii sau a pupitrului, corpul comandă, conduce, coordonează, are nevoie să transcrie el însuşi ceea ce citeşte: fabrică sunet şi sens: este un scriptor, şi nu un receptor, cineva care captează. Muzica aceasta a dispărut; la început legată de clasa socială lipsită de ocupaţie (aristocratică), s-a transformat, anodin, odată cu înscăunarea democraţiei burgheze, într-un rit monden (pianul, tînăra fată, salonul, nocturna); apoi a intrat în eclipsă (cine mai cîntă azi la pian?). Pentru a afla în Occident muzica ce se practică azi, ea trebuie căutată pe lîngă un alt public, un alt repertoriu, un alt instrument (tinerii, cîntecul, chitara). Totodată muzica pasivă, receptivă, muzica sonoră a devenit *muzica* (cea de la concert, de festival, de disc,

---

* Text publicat în revista *L'arc*, nr. 40.

https://biblioteca-digitala.ro

de radio): a cînta, în vechea accepție a termenului, nu mai există; activitatea muzicală nu mai e niciodată manuală, mușchiulară, frămîntătoare, ci numai lichidă, revărsată, « lubrifiantă », pentru a relua un cuvînt din Balzac. Executantul s-a schimbat, și el. Amatorul, rol definit printr-un stil mai degrabă decît printr-o imperfecție tehnică, nu mai poate fi găsit nicăieri; profesioniștii, puri specialiști, a căror formație este cu desăvîrșire ezoterică pentru public (cine mai cunoaște problemele de pedagogie muzicală?) nu mai prezintă niciodată stilul acesta al amatorului perfect a cărui înaltă valoare mai putea fi recunoscută la un Lipatti, la un Panzera, pentru că el declanșa în noi nu satisfacția, ci dorința, aceea de a face această muzică. Pe scurt, a fost la început actorul de muzică, apoi interpretul (marea voce romantică), în cele din urmă tehnicianul, care scutește auditoriul de orice activitate, chiar prin procură, și elimină din ordinea muzicală însuși gîndul de *a face*.

Opera lui Beethoven îmi pare legată de această problemă istorică, nu ca expresia simplă a unui moment (trecerea de la amator la interpret) ci ca germenul puternic al unui rău al civilizației, ale cărui elemente Beethoven le-a reunit, desenîndu-le soluția. Această ambiguitate provine din cele două roluri istorice ale lui Beethoven: rolul mitic pe care l-a făcut să-l joace întreg secolul al XIX-lea și rolul modern pe care secolul nostru începe să i-l recunoască (mă refer aici la studiul lui Boucourechliev).

Pentru secolul XIX, excepție făcînd cîteva imagini imbecile, ca cea a lui Vincent d'Indy care aproape că face din Beethoven un fel de evlavios ipocrit, reacționar și antisemit, Beethoven a fost primul om *liber* al muzicii. Pentru prima dată, s-au ridicat osanele unui artist pentru că are mai multe *maniere* succesive; i s-a recunoscut dreptul metamorfozei; putea fi nemulțumit de el însuși, sau, mai profund, de limba sa, putea, în cursul vieții, să schimbe codurile (este și ceea ce spune imaginea naivă și entuziastă pe care Lenz a dat-o celor trei maniere ale lui Beethoven); și din clipa în care opera devine urma unei mișcări, a unui itinerar, ea face trimitere la ideea de destin; artistul își caută « adevărul » său, și această căutare devine o ordine în sine, un mesaj lizibil în mod global, în ciuda variațiilor conținutului său, sau cel puțin a cărui lizibilitate se hrănește dintr-un fel de totalitate a artistului: cariera sa, iubirile sale, ideile sale, caracterul său, cuvintele sale devin trăsături ale sensului: s-a născut o biografie beethoveniană (ar fi trebuit să se poată spune: o bio-mitologie); artistul este produs ca un erou complet, dotat cu un discurs (lucru rar pentru un muzician), cu o legendă (o bună duzină de anecdote), cu o iconografie, cu o rasă (cea a Titanilor Artei: Michel-Angelo, Balzac) și cu un rău fatal (surditatea celui care crea pentru plăcerea urechilor noastre). Acestui Beethoven romantic i s-au integrat trăsături proprii structurale (trăsături ambigui, totodată muzicale și psihologice): desfășurarea paroxistică a contrastelor de intensitate (opoziția signifiantă a acelor *piano* și acelor *forte*, a căror importanță istorică este poate greșit recunoscută, pentru că de fapt ea nu marchează decît o infimă parte din muzica universală și pentru că ea corespunde invenției unui instrument al cărui nume este destul de semnificativ, *piano-forte)*, izbucnirea melodiei, recunoscută ca un simbol al neliniștii și al clocotului creator, redundanța energică a loviturilor și a clausulelor (imagine naivă a destinului care bate), experiența limitelor (abolirea sau inversiunea părților tradiționale ale discursului), producerea himerelor muzicale (vocea țîșnind din simfonie): tot ceea ce putea fi lesne transformat metaforic în valori pseudo-filozofice, admisibil în același timp din punct de vedere muzical, pentru că se desfășoară întotdeauna sub autoritatea codului fundamental al Occidentului: tonalitatea.

Ori, această imagine romantică (căreia un anume *dezacord* îi dă la urma urmei sensul), produce o jenă în execuție: amatorul nu poate stăpîni muzica lui Beethoven,

https://biblioteca-digitala.ro

nu atît din pricina dificultăților tehnice cît din cauza unei slăbiciuni a însuși codului anterioarei *musica practica*; după acest cod, imaginea fantasmatică (adică corporală) care ghida executantul era aceea a unui cîntec (pe care îl « răsuceai » interior): cu Beethoven, pulsiunea mimetică (fantasma muzicală nu constă în a se situa pe sine, ca subiect, în scenariul execuției?) devine orchestrală; ea se eliberează deci de fetișism cu un singur element (voce sau ritm): corpul vrea să fie total; prin aceea, ideea unui *a face* intimist sau familial este distrusă: *a vrea* să cînți Beethoven, înseamnă a te proiecta în șef de orchestră (vis al cîtor copii? vis tautologic al cîtor șefi care conduc pradă semnelor posesiunii panice?). Opera beethoveniană abandonează amatorul și pare, la primul moment, să cheme noua zeitate romantică, interpretul. Și aici, totuși, o nouă decepție: cine (care solist, care pianist?) cîntă bine Beethoven? S-ar spune că muzica aceasta nu lasă alegere decît între un « rol » și absența lui, demiurgia iluzorie și platitudinea cuminte, sublimată sub numele de despuiere.

Aceasta, poate, pentru că în muzica lui Beethoven există ceva *inauzibil* (căruia audiția nu-i este lăcaș *exact*). Il aflăm aici și pe al doilea Beethoven. Nu este posibil ca un muzician să fie surd din pură contingență sau din destin cumplit (este același lucru). Surditatea lui Beethoven desemnează lipsa unde se situează toată semnificația: ea apelează la o muzică nu abstractă sau interioară, ci dotată, dacă se poate spune, de un inteligibil sensibil, de inteligibilul ca sensibil. Această categorie este revoluționară, în adevăratul înțeles al cuvîntului, ea nu poate fi gîndită în termenii esteticii vechi; opera ce i se supune nu poate fi primită potrivit purei senzualități, care este mereu culturală, nici conform unei ordini inteligibile care ar fi cea a dezvoltării (retorică, tematică); fără ea nici textul modern, nici muzica contemporană nu pot fi acceptate. Se știe, după apariția analizelor lui Boucourechiliev, acest Beethoven este, în chip exemplar, cel din *Variațiunile Diabelli*. Operația ce ne permite să-l sezisăm pe acest Beethoven (și categoria pe care o inaugurează) nu poate fi nici execuția nici audiția, ci lectura. Aceasta nu vrea să însemne că trebuie să ne așezăm în fața unei partituri de Beethoven și să obținem de la ea o audiție interioară (care ar rămîne încă tributară vechii fantasme animiste); aceasta vrea să însemne că puțin contează dacă e sesizată drept abstractă sau drept senzuală, trebuie să te situezi față de această muzică în starea, sau mai de grabă în activitatea unui *perfomator*, care știe să deplaseze, să grupeze, să combine, într-un cuvînt (dacă nu e prea uzat): să structureze (ceea ce este cu totul altceva decît a construi sau a reconstrui, în sens clasic). După cum lectura textului modern (așa cum cel puțin i se poate pretinde, cere) nu constă în a primi, a cunoaște sau a resimți acest text ci în a-l scrie din nou, a-i traversa scriitura cu o nouă inscripție, tot astfel, a citi acest Beethoven, înseamnă *a opera* muzica sa, a o atrage (se pretează) într-o *praxis* necunoscută.

Astfel am putea regăsi, modificată conform mișcării dialecticii istorice) o anume *musica practica*. La ce bun să compui, dacă exilezi produsul între zidurile unei săli de concert sau în solitudinea receptării radiofonice? A compune, înseamnă, cel puțin ca tendință, *a da să se facă*, nu a da să se audă, ci a da să se scrie: locul modern al muzicii nu este sala, ci scena unde muzicienii transmigrează, într-un joc adesea strălucitor, de la o sursă sonoră la alta: noi sîntem cei ce cîntă, încă prin procură, este adevărat; dar se poate imagina ca — mai tîrziu? — concertul să fie exclusiv un atelier, din care nimic, niciun vis și niciun imaginar, într-un cuvînt niciun « suflet » nu s-ar revărsa și unde orice fapt muzical ar fi absorbit într-o praxis *fără rest*. Aceasta este utopia pe care un anume Beethoven, care nu e cîntat, ne învață s-o formulăm — prin care e posibil să presimțim în el un muzician al viitorului.

În românește de TEA PREDA

https://biblioteca-digitala.ro

SAVOARE ŞI SAPIENŢĂ

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

FRAGMENTE DINTR-UN DISCURS AMOROS

Cum e făcută această carte

Totul pornește de la principiul următor: nu trebuie să reducem îndrăgostitul la un simplu subiect simptomal, dar mai degrabă să facem să se audă ceea ce în vocea lui este inactual, adică intratabil. De aici alegerea unei metode « dramatice », care renunță la exemple și se sprijină pe simpla acțiune a unui limbaj primar (fără meta-limbaj). Descrierii discursului erotic i s-a substituit, deci, simularea lui, restituindu-i-se, prin urmare, persoana sa fundamentală, eu, *astfel încît să se pună în scenă o enunțare, nu o analiză. Ceea ce se propune este, dacă vreți, un portret; dar portretul acesta nu este psihologic; el este structural: aduce spre lectură o zonă a cuvîntului: zona cuiva care vorbește în sine însuși, îndrăgostit, față de celălalt (obiectul iubit), care nu vorbește.*

---

* ***Fragments d'un discours amoureux***, **Paris, Ed. du Seuil, 1977.Fragmente.**

https://biblioteca-digitala.ro

Absentul

ABSENȚĂ. Orice epizod de limbaj care pune în scenă absența obiectului iubit — oricare ar fi cauza și durata — și tinde să transforme această absență în încercări ale abandonului.

Werther

1. Există nenumărate lieduri, melodii, cîntece despre absența ființei iubite. Și, totuși, această figură clasică în *Werther* nu apare. Explicația e simplă: aici, obiectul iubit (Charlotte) nu se clintește din loc; acela care, într-un anumit moment, se îndepărtează e, dimpotrivă, subiectul îndrăgostit (Werther). Or, nu există absență decît atunci cînd este vorba despre a *celuilalt: celălalt* este acela care pleacă, eu sînt cel ce rămîne. *Celălalt* e în starea de perpetuă plecare, de veșnice peregrinări; el este, prin vocație, migrator, disparent; eu, cel care iubesc, sînt, prin vocație inversă, sedentar, imobil, la dispoziție, în așteptare, fixat pe loc, *în suferință*, ca un colet într-un ungher pierdut de gară. Absența erotică se îndreaptă într-un singur sens, și nu poate fi rostită decît de cel care rămîne — și nu de acela care pleacă: termenul *eu*, mereu prezent, nu se constituie decît în raport cu *tu*, neîncetat absent. A rosti absența înseamnă a afirma de la început că locul subiectului și locul celuilalt nu sînt nicidecum permutabile; cu alte cuvinte: « Sînt iubit mai puțin decît iubesc ».

Hugo

E. B.

2. În plan istoric, discursul absenței e rostit de Femeie: Femeia-i sedentară, Bărbatul e vînător; Femeia-i credincioasă (așteaptă), bărbatul e nestatornic (hoinărește, agață). Femeia este cea care întrupează absența, elaborează ficțiunea, căci are vreme îndeajuns: ea țese și cîntă; Cîntecele fusului, Cîntecele în fața războiului de țesut exprimă imobilitatea (prin zgomotul monoton al Vîrtelniței) și, totdeodată, absența (în depărtare, zvon de călătorie, vuietul mării, tropot de cai). Se poate deduce de aici că, în orice ins care rostește absența celuilalt, iese la iveală o doză de *feminin:* acest ins care așteaptă și care suferă este miraculos feminizat. Un om nu e feminizat din pricină că-i invertit, ci doar din pricină că este îndrăgostit. (Mit și utopie: originea a aparținut, viitorul va aparține acelor tipuri de subiect *în care există femininul.)*

3. Uneori, mi se întîmplă să suport bine absența. Atunci mă comport « normal »: mă conformez modului în care « toată lumea » suportă plecarea unei « persoane dragi »; mă supun competent dresajului prin care, foarte de timpuriu, am fost deprins să mă despart de mama — fapt care la origine a izbutit să fie cumplit de dureros (pentru a nu spune înnebunitor). Mă comport în subiect bine înțărcat; știu să mă alimentez, *în așteptare*, cu altă hrană decît laptele matern. Această absență bine suportată nu este altceva decît uitarea.

HUGO: « Femeie, după cine plîngi? — După cel ce-i plecat. » (L'*Absent*, poem pus pe muzică de Fauré).
E.B.: scrisoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Werther

Sînt, cu intermitenţe, infidel. Este condiţia supravieţuirii mele; căci, dacă n-aş uita, aş muri. Îndrăgostitul care nu uită *din cînd în cînd*, moare din pricina excesului, a oboselii şi a tensiunii memoriei (precum Werther).

(Copil fiind, nu izbuteam să uit: zile fără sfîrşit, zile de abandon, în care Mama lucra departe; mă duceam, seara, să aştept întoarcerea ei la capătul autobuzului U[bis], la Sèvres-Babylone; autobuzele treceau de mai multe ori în şir, ea nu se afla în nici unul.)

Rusbrock

Banchetul

Diderot

4. Din această uitare, foarte curînd, mă trezesc. Înfrigurat, aşez la loc o amintire, o deznădejde. O vorbă (clasică) vine din străfundurile trupului, rostind emoţia absenţei: *a suspina*: « a suspina după prezenţa fizică »: cele două jumătăţi ale androginului suspină una după cealaltă, ca şi cum fiece suflare, incompletă, ar voi să se îmbine cu cealaltă: imagine a îmbrăţişării, în măsura în care contopeşte cele două imagini într-una singură: în absenţa fiinţei iubite, nu sînt decît o tristă *imagine desprinsă*, care se usucă, se îngălbeneşte, se încovoaie.

Grec

(Dar oare dorinţa nu e mereu aceeaşi, fie că obiectul este prezent sau absent? Iar obiectul nu este *întotdeauna* absent? — Intensitatea, însă, variază: sînt, de altminteri, două cuvinte diferite pentru a exprima dorinţa: *Photos*, cînd te adresezi fiinţei absente, şi *Himeros*, mai arzător, cînd te adresezi celei prezente.)

5. Îi desfăşor la nesfîrşit celui absent discursul propriei lui absenţe; situaţie cu totul insolită; celălalt e absent ca referent, prezent ca alocutor. Din această distorsiune curioasă, se naşte un fel de prezent ce nu poate fi susţinut; sînt blocat între două timpuri, al referenţei şi al alocuţiei: eşti plecat (fapt de care mă plîng), eşti aici (de vreme ce îţi vorbesc). Şi înţeleg atunci ce înseamnă prezentul, acest timp dificil: un veritabil fragment de angoasă.

Winnicott

Absenţa aspră, sînt nevoit s-o îndur. Voi încerca, deci, s-o *manipulez*: să preschimb distorsiunea timpului în du-te-vino, să produc ritm, să deschid scena limbajului (limbajul se naşte din absenţă: copilul şi-a meşterit un soi de ghem, îl azvîrle şi îl apucă iar, mimînd plecarea şi întoarcerea mamei: o paradigmă a fost creată). Absenţa devine o practică activă, o *agitaţie* în gol (care nu-mi îngăduie să fac nimic altceva); e vorba despre crearea unei ficţiuni cu roluri multiple (îndoieli, reproşuri, dorinţe, melancolii). Această înscenare de natură lingvistică îndepărtează moartea celuilalt: un interval extrem de scurt, se spune, desparte vremea în care copilul îşi crede, încă, mama absentă, de vremea cînd o crede deja moartă. A manevra absenţa înseamnă a prelungi acest moment, a întîrzia pe cît posibil clipa în care *celălalt* ar putea să basculeze brusc din absenţă în moarte.

DIDEROT: « Pleacă-ţi gura asupră-mi
Şi fie ca ieşind de pe buzele mele
Sufletul meu să treacă în tine. »
(Cîntec în stilul romanţei)

GREC: Marcel Détienne, *Les Jardins d'Adonis*, Gallimard, 168.

https://biblioteca-digitala.ro

6. Frustrarea ar avea drept figură Prezența (îl văd pe *celălalt* în fiecare zi și, totuși, nu mă simt împlinit: obiectul se află aici, în mod real, însă, imaginar, continuă să-mi lipsească). Castrarea, ea, ar avea drept figură Intermitența (accept să-l părăsesc puțin pe celălalt, «fără să plîng», asum doliul relației, știu *să uit*). Absența este figura privațiunii; doresc și, totodată, am nevoie. Dorința se spulberă în necesitate: acesta este faptul obsedant al sentimentului erotic. («Dorința este aici, arzătoare, eternă: dar Dumnezeu se află mai sus decît ea, și brațele ridicate ale Dorinței nu ating nicicînd plenitudinea adorată.» Discursul Absenței este un text cu două ideograme: pe de o parte *brațele ridicate ale Dorinței*, pe de alta *brațele întinse ale Nevoii*. Șovăi, ezit între imaginea falică a brațelor ridicate și aceea copilărească a brațelor întinse.)

Rusbrock

7. Mă instalez, singur, într-o cafenea; mulți vin să mă salute; mă simt înconjurat, solicitat, flatat. Dar celălalt este absent; îl convoc în mine însumi cerîndu-i să mă rețină la marginea acestei complezențe mondene care mă pîndește. Fac apel la «adevărul» lui (adevărul a cărui senzație mi-o dă), împotriva isteriei de seducție în care mă simt alunecînd. Atribui absenței celuilalt responsabilitatea mondenității mele; îi *invoc* protecția, întoarcerea: doresc să apară, să mă smulgă, asemeni unei mame care vine să-și caute copilul, din strălucirea mondenă, din infatuarea socială, să-mi restituie «intimitatea religioasă, gravitatea» lumii amoroase.
(X... îmi spunea că dragostea l-a salvat de mondenitate: de coterii, ambiții, promovări, uneltiri, secesiune, roluri, putere: dragostea a făcut din el un deșeu social, fapt care-l bucură din plin.)

8. O învățătură budistă spune următoarele: «Magistrul ține capul discipolului sub apă, îndelung, îndelung; bulele de aer ce ies la suprafață se răresc tot mai mult; în ultima clipă, magistrul îl scoate pe discipol, îl readuce la viață; cînd vei fi dorit adevărul precum ai dorit aerul, numai atunci vei ști ce înseamnă el». Absența celuilalt îmi ține capul sub apă; treptat, încep să mă sufoc, aerul meu se rarefiază: această asfixie este modalitatea prin care îmi reconstitui «adevărul» și pregătesc Intratabilul iubirii.

S.S.

Intratabilul

AFIRMARE. În ciuda tuturor, subiectul afirmă iubirea ca valoare.

1. În ciuda dificultăților istoriei mele, în ciuda neliniștilor, a îndoielilor, a deznădejdilor, în ciuda tentației de a mă elibera, nu încetez

RUSBROCK, *Œuvres choisies* (trad. de Ernest Hello), Poussièlgues frères, 44.
S.S.: Koan citat de S.S.

https://biblioteca-digitala.ro

de a afirma în mine însumi iubirea ca valoare. Ascult toate argumentele pe care sistemele cele mai diferite le folosesc pentru a demistifica, a limita, a șterge, pe scurt — pentru a deprecia iubirea, dar mă încăpățînez: « Știu foarte bine, dar cu toate acestea . . . » Conexez toate deprecierile iubirii la un fel de morală obscurantistă, la un realism-farsă, împotriva cărora proclam realul valorii : în opoziție cu « tot ce nu merge » în dragoste, afirm ceea ce are ea valabil. Această încăpățînare nu e decît protestul iubirii : peste concertul « cumpătatelor sfaturi » de a iubi într-un alt mod, de a iubi mai bine, de a iubi fără a fi îndrăgostit etc., se face auzită o voce obstinată, care durează ceva mai mult : e glasul a tot ce-i Intratabil în iubire.

Oamenii supun orice întreprindere unei alternative ; a izbînzii ori a eșecului, a victoriei sau a înfrîngerii. Eu protestez în termenii unei alte logici : sînt — simultan și contradictoriu — fericit și nefericit : « a reuși » sau « a eșua » nu au pentru mine decît sensuri contingente, pasagere (ceea ce nu împiedică, însă, ca durerile și dorințele mele să fie violente) ; ce mă animă, surd și obstinat, nu e nicidecum tactic : accept și afirm, dincolo de adevăr și netemeinicie, dincolo de reușită și ratare ; sînt dincolo de orice finalitate, trăiesc la voia întîmplării (dovadă faptul că figurile discursului meu apar asemeni unor aruncări de zar). Înfruntat cu aventura (ceea ce mi se întîmplă), nu ies învingător și nici învins: sînt mai degrabă tragic.

Pelléas

Schelling

(Mi se spune: acest fel de iubire nu este viabil. Dar cum să *evaluezi* viabilitatea? De ce oare viabilul este asimilat Binelui? De ce *a dura* este mai bine decît *a arde?)*

2. În dimineața asta trebuie să scriu urgent o scrisoare « importantă » — de care depinde succesul unei anumite acțiuni ; dar scriu în locul ei o scrisoare de dragoste — pe care n-o trimit. Abandonez cu bucurie îndatoriri posomorîte, rigori înțelepte, purtări politicoase, impuse — toate — de societate, în favoarea unei sarcini inutile, izvorîte dintr-o Datorie glorioasă : Datoria iubirii. În mod discret fac lucruri nebunești ; sînt unic martor nebuniei mele. Căci dragostea dezlănțuie în mine *energia*. Și tot ce fac are un sens (pot așadar *să trăiesc*, fără a mă lamenta), dar acest sens e o finalitate insezisabilă : el nu e decît sensul forței mele.
Inflexiunile tîrguitoare, vinovate, triste, întregul reactiv al vieții mele cotidiene e răsturnat. Werther își laudă propria tensiune, pe care o afirmă, în opoziție cu platitudinile lui Albert. Hrănit cu literatură, neputînd să vorbesc decît cu ajutorul uzatelor ei coduri, sînt, totuși, singur cu forța mea, hărăzit *propriei mele filozofii*.

Werther

PELLÉAS : « Ce ai? Nu-mi pari fericită.
— Ba da, ba da, sînt fericită, dar sînt tristă. »
SCHELLING : « Esențialul tragediei este (. . .) un conflict real între libertatea dinlăuntrul subiectului și necesitatea ca fapt obiectiv, conflict care se încheie nu prin înfrîngerea uneia sau a celeilalte, ci pentru că amîndouă, învingătoare și învinse totodată, apar într-o indiferență perfectă. » (citat de Szondi, 12).
WERTHER : « O, dragul meu, dacă a-ți tensiona întreaga ființă constituie o dovadă a forței, de ce o prea mare tensiune ar fi dovada slăbiciunii! »

https://biblioteca-digitala.ro

J.—L.B. 3. În Occidentul creştin, pînă în ziua de astăzi, întreaga forţă trece prin Interpret, ca tip (în termeni nietzsche-eni, Preotul iudaic). Dar forţa erotică nu poate să se deplaseze, nu poate fi depusă în mîinile unui Interpretant ; ea rămîne aici, ca şi limbajul, vrăjită, intratabilă. Tipul, aici, nu este Preotul, ci Îndrăgostitul.

4. Sînt două moduri de afirmare a iubirii. Mai întîi, atunci cînd îndrăgostitul îl întîlneşte pe *celălalt*, are loc afirmarea imediată (psihologic : înmărmurire, entuziasm, exaltare, proiecţie nebunească a unui viitor împlinit : sînt mistuit de dorinţa, de elanul de a fi fericit) : spun *da* în faţa oricărui fapt (orbindu-mă). Urmează un lung tunel : întîiul meu *da* e ros de îndoieli, *valoarea* erotică e neîncetat ameninţată de depreciere : este momentul pasiunii triste, apariţia resentimentului şi a sacrificiului. Din acest tunel, izbutesc, totuşi, să mă

Nietzsche eliberez ; pot « ieşi la suprafaţă », fără a renunţa ; ceea ce am afirmat întîia oară poate fi afirmat din nou, dar fără a se repeta, căci altfel, ceea ce afirm ar fi afirmaţia însăşi, nu contingenţa ei : afirm întîia întîlnire *în diferenţă*, doresc întoarcerea, nu repetarea ei. Îi spun celuilalt (vechi sau nou) : *Să reîncepem.*

Agony

ANGOASA. Subiectul îndrăgostit, supus oricărei contingenţe, se simte invadat de spaima unei primejdii, a unei răniri, a unui abandon, a unei schimbări neaşteptate — şi exprimă acest sentiment sub numele de angoasă.

1. Astă seară m-am întors la hotel singur ; *celălalt* a hotărît să se întoarcă mai tîrziu, noaptea. Spaimele au şi început să mă împresoare, ca o otravă gata pregătită (gelozia, abandonul, neliniştea) ; nu aşteaptă decît să mai treacă puţină vreme pentru a se declara cum se cuvine. Iau o carte şi un somnifer, « cu calm ». Tăcerea acestui mare hotel e sonoră, indiferentă, stupidă (murmur îndepărtat al cadelor ce se golesc); mobilierul, lămpile sînt insensate ; nici un colţ *amical* unde să te încălzeşti (« Mi-e frig, să ne întoarcem la Paris »). Angoasa creşte ; îi observ progresul, întocmai cum Socrate, în timp ce conversa (eu, în timp ce citesc), simţea că-l împresoară frigul cucutei ; o *ascult* rostindu-şi numele, ridicîndu-se, asemeni unei figuri inexorabile, pe fondul *lucrurilor de aici*.
(Şi dacă, *pentru ca ceva să se întîmple*, aş face un legămînt?)

2. Psihoticul trăieşte cu teama prăbuşirii (faţă de care diversele psihoze n-ar fi decît modalităţi de apărare). Dar « teama clinică de prăbuşire

---

J.—L.B.: conversaţie.
NIETZSCHE: După Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, PUF, 77 şi 218 (despre afirmarea afirmaţiei).

https://biblioteca-digitala.ro

Winnicott este teama de o prăbușire care a fost deja resimțită *(primitive agony)* [. . .] și există momente cînd un pacient are nevoie să i se spună clar că prăbușirea al cărei spectru îi minează viața a avut deja loc. » Lucrurile stau la fel, se pare, și cînd e vorba de angoasa produsă de iubire: e teama de o pierdere care a avut deja loc, din prima clipă a iubirii, din clipa în care am fost sedus. Ar trebui ca cineva să-mi poată spune: « Nu te mai chinui, el (ea) e deja pierdut(ă). »

Atopos

ATOPOS. Ființa iubită este recunoscută de subiectul îndrăgostit ca „atopos" (calificare atribuită lui Socrate de interlocutorii săi), adică inclasabilă, de o originalitate mereu imprevizibilă.

1. *Atopia* lui Socrate este legată de Eros (Socrate e curtat de Alcibiade)
Nietzsche și de Torpilă (Socrate îl electrizează și îl amorțește pe Menon). *Atopos* este *celălalt*, pe care îl iubesc și care mă fascinează. Nu-l pot clasa, de vreme ce întruchipează tocmai Unicul, Imaginea singulară venită în mod miraculos pentru a răspunde tipului meu de dorință. Este figura adevărului meu; nu poate încăpea în nici un stereotip (care constituie adevărul altora).

Cu toate acestea, am iubit sau voi iubi de mai multe ori în viață. Asta înseamnă oare că dorința mea, oricît de specială ar fi, răspunde unui tip anume? Dorința mea este, așadar, clasabilă? Există, oare, la toate ființele pe care le-am iubit, o trăsătură comună, una singură, oricît de firavă (linia unui nas, o nuanță a pielii, un aer anume), care să-mi îngăduie să spun: iată tipul meu!? « E tocmai genul meu », « Nu-i de loc genul meu »: expresii de seducător ce stă la pîndă: îndrăgostitul nu-i oare decît un pînditor mai dificil, care-și caută întreaga viață « tipul său? » În ce ungher al trupului advers trebuie să-mi citesc adevărul?

2. Atopia celuilalt, i-o surprind pe chip, de fiecare dată cînd îi citesc inocența, imensa inocență: nu știe nimic despre tot răul pe care mi-l produce — sau, pentru a vorbi cu mai puțină emfază, despre bătaia de cap pe care mi-o dă. Inocentul nu-i oare inclasabil (suspect, deci, oricărei societăți, care nu « se regăsește » decît acolo unde poate clasa Greșelile)?
X. . . avea o mulțime de « trăsături de caracter » prin care nu era greu să-l clasezi (era « indiscret », « șmecher », « leneș » etc.), dar

WINNICOTT, *La crainte de l'effondrement*, în « Nouvelle Revue de psychanalyse », 11, p. 75.
NIETZSCHE: despre *atopia* lui Socrate: Michel Guérin, *Nietzsche, Socrate héroïque*.

https://biblioteca-digitala.ro

mi se întîmplase, în două sau trei rînduri, să-i descopăr în ochi o expresie de o asemenea *inocență* (nici un alt cuvînt n-ar fi mai potrivit), încît mă înverșunam, orice s-ar fi întîmplat, să-l așez, într-un anume fel, dincolo de el însuși, în afara propriului caracter. În clipele acelea, îl scuteam de orice comentariu. Ca inocență, atopia nu se supune descrierii, definirii, limbajului — care e *maya*, clasificare a Numelor (a Greșelilor). Atopic, *celălalt* face limbajul să se clatine: nu se poate vorbi *de* el, *despre* el; orice atribut e fals, dureros, stîngaci, incomod: celălalt e *incalificabil* (acesta ar fi adevăratul sens al lui *atopos*).

3. În fața originalității strălucitoare a celuilalt, nu mă simt niciodată *atopos*, ci mai degrabă clasat (asemenea unui dosar prea cunoscut). Uneori, totuși, izbutesc să suspend jocul imaginilor inegale (« De ce nu pot să fiu la fel de puternic, la fel de original ca celălalt ! »); ghicesc atunci că adevăratul loc al originalității nu e nici celălalt și nici eu însumi, ci chiar relația noastră. Ceea ce trebuie să cucerim este originalitatea relației. Cele mai multe răni îmi vin de la stereotip: sînt silit să mă îndrăgostesc la fel ca toată lumea: să fiu gelos, abandonat, frustrat, ca toată lumea. Dar, atunci cînd relația este originală, stereotipul e zdruncinat, depășit, evacuat, iar gelozia, de pildă, nu-și mai găsește întrebuințare în acest raport fără loc, fără *topos*, fără « topo » — fără discurs.

R.H.

Așteptarea

AȘTEPTARE. Tumult de neliniști stîrnit de așteptarea ființei iubite, la bunul plac al atîtor mărunte întîrzieri (întîlniri, telefoane, scrisori, întoarceri).

1. Aștept o sosire, o întoarcere, un semn promis. Poate fi neînsemnat sau intens patetic: în *Erwartung (Așteptare)*, o femeie își așteaptă iubitul, noaptea, în mijlocul pădurii; eu nu aștept decît un telefon, însă angoasa e aceeași; totul este solemn: nu am simțul *proporțiilor*.

Schönberg

2. Există o scenografie a așteptării: o organizez, o manevrez, decupez un fragment de timp în care voi mima pierderea obiectului iubit și voi provoca toate efectele unui mic doliu. Tot ce urmează se va juca, deci, ca o piesă de teatru.
Decorul reprezintă interiorul unei cafenele; avem întîlnire, aștept. În Prolog, eu — singur actor al piesei (și nu din întîmplare) — constat, înregistrez întîrzierea celuilalt; această întîrziere nu este deocamdată decît o entitate matematică, mensurabilă (îmi privesc ceasul

R.H.: conversație.

https://biblioteca-digitala.ro

de mai multe ori); Prologul se încheie cu o hotărîre bruscă: decid « să mă frămînt », declanşez angoasa aşteptării. Atunci începe actul I; este alcătuit din supoziţii: dacă e vorba despre o neînţelegere în privinţa orei, a locului? Încerc să rememorez clipa în care am stabilit întîlnirea, precizările care s-au enunţat. Ce să fac (angoasă de conduită)? Să încerc în altă cafenea? Să telefonez? Dar dacă celălalt soseşte tocmai în timpul acestei absenţe? Nevăzîndu-mă, s-ar putea să plece etc. Actul al II-lea este cel al mîniei; îi adresez celui (celei) absent(e) reproşuri violente: « Oricum, ar fi putut foarte bine să... », « Ştie foarte bine că... » Ah! dacă s-ar putea să fie aici, de faţă, ca să-i pot reproşa că nu-i aici! În actul al III-lea, ating (obţin?)

Winnicott

angoasa cea mai pură: aceea a abandonului; într-o singură clipă am trecut de la absenţă la moarte; e ca şi cum el (ea) ar fi murit: explozie de durere: sînt, pe dinăuntru, *livid*. Cam aşa se desfăşoară piesa; poate fi abreviată prin sosirea celuilalt; dacă soseşte în actul I, primirea este calmă; dacă soseşte într-al II-lea, are loc « scena »; dacă soseşte în actul al III-lea, apar recunoştinţa, prosternarea: răsuflu

Pelléas

adînc, asemenea lui Pelléas ieşind din hrubă şi recuperînd viaţa, mireasma rozelor.

(Angoasa aşteptării nu e neîncetat violentă; are momentele ei cenuşii: aştept şi întreg contextul aşteptării mele este marcat de irealitate; în cafeneaua în care mă aflu, îi privesc pe ceilalţi, care intră, stau la taifas, glumesc, citesc cu cel mai mare calm: ei nu aşteaptă.)

3. Aşteptarea e o încîntare: am primit *ordinul de a nu mă clinti din loc*. Aşteptarea unei chemări telefonice este urzită din mărunte interdicţii, *la nesfîrşit*, pînă la inavuabil: îmi interzic să ies din încăpere, să merg la toaletă, să telefonez chiar (pentru a nu ocupa telefonul); sufăr cînd mi se telefonează (din aceeaşi pricină), mă scoate din minţi gîndul că la o anume oră va trebui să ies, riscînd astfel să pierd chemarea binefăcătoare, întoarcerea Mamei. Toate aceste diversiuni care mă solicită ar constitui clipe pierdute pentru aşteptare, impurităţi ale angoasei. Căci angoasa aşteptării, în deplina-i puritate, vrea să stau aşezat într-un fotoliu, chiar lîngă telefon, fără să fac nimic.

Winnicott

4. Fiinţa pe care o aştept nu e reală. Aidoma sînului mamei pentru prunc, ea e « creată şi re-creată necontenit de mine, pornind de la capacitatea mea de a iubi, pornind de la nevoia pe care o am de ea »: celălalt apare acolo unde îl aştept, acolo unde eu l-am şi creat. Şi, dacă nu apare, sînt cuprins de halucinaţii: aşteptarea devine un delir.
Din nou telefonul: la fiecare sonerie, ridic în grabă, convins că fiinţa iubită-i cea care mă cheamă (căci trebuie să mă cheme); un mic efort, şi-i « recunosc » şi glasul, angajez dialogul, chiar dacă apoi mă năpustesc cu furie asupra inoportunului care m-a trezit

---

WINNICOTT, *Jeu et réalité*, Gallimard, 34, şi 21.

https://biblioteca-digitala.ro

din delirul meu. La cafenea, orice persoană care intră, la o cît de mică asemănare a siluetei, e tot astfel, într-o primă mişcare, *recunoscută*.
Şi, multă vreme după ce relaţia erotică s-a liniştit, păstrez reflexul de a căuta halucinant ființa pe care am iubit-o: uneori, simt iar angoasa unui telefon care nu vine şi, la auzul fiecărui nepoftit, mi se pare că recunosc vocea pe care o iubeam: sînt un mutilat care continuă să resimtă durerea piciorului amputat.

E.B.

5. « Sînt îndrăgostit? — Da, de vreme ce aştept ». Celălalt, el, nu aşteaptă niciodată. Uneori, vreau să mă joc de-a cel care nu aşteaptă; încerc să-mi găsesc o îndeletnicire în altă parte, să ajung cu întîrziere; dar, în jocul acesta, pierd întotdeauna: orice aş face, mă pomenesc descumpănit, punctual, în avans chiar. Identitatea fatală a îndrăgostitului nu-i nimic altceva decît: *sînt cel care aşteaptă*.
(În transfer, se aşteaptă întotdeauna — la medic, la profesor, la analist. Ba mai mult, chiar: dacă aştept în faţa unui ghişeu de bancă, sau la plecarea unui avion, stabilesc deîndată o relaţie agresivă cu funcţionarul, cu stewardesa, a căror nepăsare îmi dezvăluie şi îmi irită dependenţa; astfel încît se poate spune că, oriunde există aşteptare, există şi transfer: depind de o prezenţă care se împarte şi care pune timp în a se oferi — urmărind, parcă, să-mi anuleze dorinţa, să-mi obosească nevoia. A face să aştepte — prerogativă constantă a oricărei puteri, « îndeletnicire milenară a umanităţii ».)

6. Un mandarin era îndrăgostit de o curtezană. « Voi fi a ta — a spus ea — atunci cînd vei fi petrecut o sută de nopţi aşteptîndu-mă, aşezat pe un taburet, în grădină, chiar sub fereastra mea. » Dar, în cea de a nouăzeci şi noua noapte, mandarinul s-a ridicat, şi-a luat sub braţ taburetul şi a plecat.

Ce să fac?

CONDUITA. Figură deliberativă: subiectul îndrăgostit îşi pune cu nelinişte probleme, de cele mai multe ori neîntemeiate, în legătură cu conduita sa: în faţa unei asemenea alternative, ce trebuie să fac? Cum să acţionez?

Werther

1. Trebuie să continui? Wilhelm, prietenul lui Werther, este omul Moralei, ştiinţă certă a conduitelor certe. Această morală este de fapt o logică: ori o alternativă, ori cealaltă; dacă aleg (dacă marchez) prima alternativă, atunci, din nou, ori o variantă ori cealaltă: şi tot astfel în continuare, pînă în clipa cînd, din toată această cascadă de

---

E.B.: scrisoare.
WERTHER, 47.

https://biblioteca-digitala.ro

alternative, va izvorî, în sfîrşit, un act pur — pur de orice regret, de orice zguduire. O iubeşti pe Charlotte: *sau ai vreo speranţă, şi atunci acţionezi; sau nu ai nici una, şi atunci renunţi*. Aşa sună discursul subiectului « normal »: *sau, sau*. Dar subiectul îndrăgostit răspunde (şi e tocmai ce face Werther): încerc să mă strecor între cei doi termeni ai alternativei: adică: *n-am nici o speranţă, dar totuşi* ... Sau, mai bine: aleg cu obstinare să nu aleg; aleg deriva: *perseverez*.

2. Angoasele mele de conduită sînt vane, din ce în ce mai vane, la nesfîrşit. Dacă celălalt, din întîmplare sau din neglijenţă, îmi dă numărul de telefon dintr-un loc unde îl pot găsi la anumite ore, mă simt îndată cuprins de panică: trebuie sau nu trebuie să-i telefonez? (N-ar sluji la nimic să-mi spună că *pot* să-i telefonez — este sensul obiectiv, rezonabil al mesajului —, căci tocmai cu această *permisiune* n-aş şti ce să fac.)
Este neînsemnat ceea ce aparent nu are, nu va avea consecinţe. Dar, pentru mine, subiect îndrăgostit, tot ce e nou, tot ce incomodează, este primit, nu sub specia unui fapt, ci sub aceea a unui semn care se cere interpretat. Din punct de vedere erotic, faptul devine consecvent pentru că se transformă imediat în semn: semnul, şi nu faptul, este acela care e consecvent (prin răsunetul lui). Dacă *celălalt* mi-a dat acest nou număr de telefon, ce semn era acesta? Era o invitaţie de a-l folosi *imediat*, de plăcere, sau numai *dacă este cazul*, din necesitate? Răspunsul meu va fi el însuşi un semn, pe care celălalt, în mod fatal, îl va interpreta la rîndul lui, dezlănţuind astfel, între el şi mine, un tumultuos « *chassé-croisé* » de imagini. *Totul semnifică:* prin această propoziţie, mă prind, mă leg în calcule, îmi frînez bucuria. Uneori, prea multă deliberare despre « nimic » (aşa ar spune lumea) mă lasă epuizat; încerc atunci, brusc, să revin, asemeni unui înnecat care izbeşte cu călcîiul solul marin, la o decizìune *spontană* (spontaneitatea: visul cel mare: paradis, putere, desfătare): *ei bine, telefonează-i, dacă vrei !* Dar tentativa e zadarnică: timpul erotic nu îngăduie să aşezi alături impulsul şi actul, să le facă să coincidă: eu nu sînt omul micilor « acting-out »; nebunia mea e temperată, nu iese la iveală; mi-e frică *imediat* de consecinţe, de orice consecinţă: frica — deliberarea mea — e singura care-l « spontană ».

Inexprimabilă iubire

A SCRIE. Amăgiri, zbucium şi impasuri pe care le provoacă dorinţa de « a exprima » sentimentul iubirii într-o « creaţie » (cel mai adesea, de tipul scriiturii).

1. Două mituri puternice ne-au făcut să credem că iubirea poate, *trebuie* să sublimeze în creaţie estetică: mitul socratic (iubirea serveşte pentru a « zămisli o mulţime de frumoase, magnifice discursuri »)

Banchetul

BANCHET, 144 (şi 133).

https://biblioteca-digitala.ro

şi mitul romantic (voi produce o operă nemuritoare scriindu-mi pasiunea).
Cu toate acestea, Werther, care alteori desena cu îmbelşugare şi foarte bine, nu izbuteşte să-i facă portretul Charlottei (abia poate să-i creioneze silueta, care constituie tocmai ceea ce, din ființa ei, l-a capturat). « Am pierdut... forța sacră, însuflețitoare, cu care
Werther cream în jurul meu lumi ».

2. « Lună plină de toamnă,
Cît e noaptea de lungă
Haiku Mă plimb în jurul heleşteului. »

Nu există, pentru a rosti tristețea, procedeu indirect mai eficace decît acest « cît e noaptea de lungă ». Dacă aş încerca şi eu?

« Dimineață de vară, senin de-asupra golfului,
Am ieşit
Să culeg o glicină ».

sau:

« Dimineață de vară, senin de-asupra golfului,
Stau îndelung la masa mea,
Fără să fac nimic. »

sau încă:

« În dimineața asta, senin de-asupra golfului,
Stau neclintit
Gîndindu-mă la cel ce nu-i aici ».

Pe de o parte, toate acestea nu izbutesc să spună nimic, pe de altă parte, ele spun prea mult: imposibil de *ajustat*. Dorințele mele de expresie oscilează între un *haïku* foarte mat, rezumînd o enormă situație, şi o mare încărcătură de banalități. Sînt prea matur şi prea slab totodată pentru a atinge scriitura: rămîn *alături de ea*, care-i întotdeauna strînsă, violentă, indiferentă lumii copilăreşti ce-o solicită. Iubirea are, desigur, o conexiune cu limbajul meu (care o întreține), dar nu se poate *adăposti* în scriitura mea.

3. Nu pot *să mă scriu*. Cine-i, de fapt, acest *eu* care s-ar scrie? Pe măsură ce ar pătrunde în scriitură, scriitura l-ar dezumfla, l-ar face găunos; s-ar produce o degradare progresivă, în care imaginea celuilalt ar fi şi ea, cu încetul, antrenată (a scrie *despre* un lucru înseamnă a-l perima), s-ar ivi un dezgust a cărui concluzie n-ar putea fi decît: *la ce bun?* Ceea ce blochează scriitura erotică este iluzia expresivității: scriitor, sau socotindu-mă astfel, continui să mă înşel asupra *efectelor* limbajului: nu ştiu că vorba « suferință » nu exprimă nici o suferință şi, prin urmare, folosirea ei nu izbuteşte să comunice nimic, ba chiar, foarte curînd, ajunge să agaseze (fără a mai vorbi de ridicul). Ar trebui ca cineva să mă învețe că nu se poate scrie fără a-ți abandona « sinceritatea » (întotdeauna mitul lui Orfeu: să nu întorci privirea îndărăt). Ceea ce scriitura cere de la îndrăgostit, şi el nu-i poate acorda fără sfîşiere,

---

WERTHER, 102.
HAIKU de Bashô.

https://biblioteca-digitala.ro

François Wahl

e să sacrifice *puţin* din propriul lui imaginar şi să asigure astfel, prin mijlocirea limbii sale, salvarea unei mici fărîme de real. Tot ce aş putea produce, în cazul cel mai bun, ar fi o scriitură a Imaginarului; şi, pentru asta, ar trebui să renunţ la Imaginarul scriiturii — să mă las modelat de propria mea limbă, să îndur nedreptăţile (injuriile) pe care nu se va sfii să le aplice dublei Imagini a îndrăgostitului şi a *celuilalt*.

Jacob Boehme

Limbajul Imaginarului n-ar fi nimic altceva decît utopia limbajului; limbajul cu desăvîrşire original, paradisiac, limbaj al lui Adam, limbaj « natural, scutit de deformare sau de iluzie, oglindă pură a simţurilor noastre, limbaj senzual *(die sensualische Sprache)* »: « În limbajul senzual, toate spiritele conversează între ele, n-au nevoie de nici un alt limbaj, căci acesta-i limbajul naturii ».

Boucourechliev

4. A vrea să scrii iubirea înseamnă a înfrunta *harababura* limbajului: această zonă de nebunie unde limbajul este totodată *prea mult* şi *prea puţin*, excesiv (prin expansiunea nelimitată a *eu*-lui, prin submersiunea emotivă) şi sărac (prin codurile asupra cărora iubirea îl rabate şi îl aplatisează). În faţa morţii fiului-copil, pentru a scrie (măcar fîşii de scriitură), Mallarmé se supune diviziunii parentale:

Mama plînge
Eu stau pe gînduri

Însă relaţia erotică a făcut din mine un subiect atopic, nedivizat: sînt propriul meu copil: sînt în acelaşi timp tată şi mamă (faţă de mine, faţă de celălalt): cum aş putea atunci să-mi divid munca?

5. A şti că nu scrii pentru celălalt, a şti că aceste lucruri pe care le vei scrie nu te vor face niciodată iubit de cel pe care îl iubeşti, a şti că scriitura nu compensează nimic, nu sublimează nimic, a şti că ea se află tocmai *acolo unde tu nu te afli* — înseamnă începutul scriiturii.

În româneşte de CRISTINA HĂULICĂ

FRANÇOIS WAHL: « Nimeni nu se ridică la Limba sa („à sa lalangue") fără a-i fi sacrificat o parte din propriul său imaginar şi tocmai astfel se asigură în limbă ceva care să acţioneze pornind de la real. » (« Cûhte »,7).
JACOB BOEHME: citat de N.O. Brown, *Eros et Thanatos*, Julliard, 95.
BOUCOURECHLIEV, *Thrène* — asupra unui text de Mallarmé (*Tombeau pour Anatole*, publicat de J. — P.Richard).

ADRIANA BABEŢI

Romancierul — parafraze barthiene

Argument (Expunere, povestire, sumar, mică dramă, istorie inventată, instrument de distanţare. Roland Barthes — **Fragments d'un discours amoureux.)**

La început, cititorul îşi imaginează că poate dialoga cu Barthes, prin simplul gest de a scrie ceva despre el (despre romancierul Barthes, de pildă). Acest cititor credul are iluzia că se poate confrunta (şi chiar confunda) cu scriitorul Roland Barthes, profitînd de principiul egalitar de repartiţie a bunurilor vorbirii, prin înscenarea unui dialog care, în final, ar trebui să-i consfinţească victoria discursului. El *ar « conchide » asupra lui Barthes; el ar avea acel mult rîvnit « ultim cuvînt »; el ar închide astfel scena dialogului. Pentru a-şi suprima iluzia, cititorul recurge în primul rînd la un* Argument, *care-i expune, povesteşte, însumează mica dramă (istorie inventată, poate): un fragment de roman al lecturii. Artificiu retoric (« o retorică a umilinţei », cum se mărturiseşte Barthes însuşi în faţa marilor scriitori),* Argument-ul *e în primul rînd un avertisment de lectură. Aceasta, pentru că scena textului pe care îl imaginează (îl doreşte) Barthes nu are rampă. Textul utopic despre care el scrie şi pe care, de fapt, îl scrie, nu are un actor — scriitor — activ şi un spectator — cititor — pasiv. Textul unic şi unicul text (al plăcerii şi desfătării), pe care Barthes îl semnează începînd cu acele «* Note despre Jurnalul *lui Gide» din 1942, se alcătuieşte din întreţeserea tuturor textelor sale (fiind însăşi această ţesere). El* este *aidoma celui imaginat în* Le plaisir du texte: *scena fără actor şi spectator, spaţiu în care nu are loc nici o « scenă », nici o logomahie a scriitorului cu cititorul şi criticul său (fie că numele scriitorului este Racine, Michelet, Balzac, Gide, Robbe-Grillet, Barthes, iar al cititorului-critic — Roland Barthes). O suprafaţă alertată mereu de jocurile sensului, de focurile limbajului,* aceste focuri vii, aceste lumini intermitente, aceste urme hoinare dispuse în text ca şi seminţele *(PIT, 30) în care cititorul nu poate înainta grăbit. El o parcurge lent, palpîndu-i toate reliefurile. Producînd un asemenea text, cititorul Barthes devenit scriitor, cheamă, implicit, imaginea propriului său critic. El (îşi) doreşte un cititor asemeni*

https://biblioteca-digitala.ro

lui (atunci cînd citeşte). Un cititor redublînd imaginea criticului Barthes. Aici, în acest joc specular i se întinde cea mai mare capcană celui ce vrea să scrie despre Barthes. Pentru că a scrie despre *Barthes în oglindă, dialogînd cu el, instaurînd un raport de egalitate,* este *iluzoriu. Ca orice mare scriitor, el* este *unic, diferit, de neimitat.* Despre *un asemenea text nu se poate vorbi, scrie Barthes referindu-se la textul utopic al desfătării. Se poate cel mult vorbi în el, în maniera lui.* Despre *utopia lui Barthes nu se poate scrie; se poate cel mult scrie în ea. Înţelegînd aceasta, cititorul se lasă prins, asemeni lui Iona, în textul lui Barthes, în interiorul lui, în labirintul sintactic al Cărţii pe care Barthes o scrie (imaginînd-o şi dorind-o mereu). Fără a se simţi cîtuşi de puţin închis, privat de libertate, ci, dimpotrivă, desfătîndu-se înăuntru, cititorul se gîndeşte că această benevolă supunere i-ar putea servi, de fapt, drept stratagemă: o strategie a propriului său text despre Roland Barthes. Intrarea în Carte şi străbaterea labirintului ei s-ar putea face printr-un fel de cal troian, care e însuşi textul lui Barthes. Un Barthes «par lui-même», prin însuşi textul său, tradus de cititor de două ori (odată în româneşte, şi apoi trădat prin jocul intertextualităţii, care a şi început). Textul cititorului despre Roland Barthes se va scrie deci în (cu) textele lui Barthes, fiind nu un colaj, ci un montaj, o reţea de limbaj ce se doreşte activă, producătoare de sens: un inter-text. Refăcînd strategia ultimei cărţi a lui Roland Barthes —* Fragments d'un discours amoureux, *exemplară experienţă intertextuală, cititorul va scrie şi el fragmente dintr-un discurs, supunîndu-se (ca şi Barthes) tentaţiei alfabetului, a cărui ordine nu o va urma, ci o va răscoli. El va alerga, cu alte cuvinte, de ici-colo la suprafaţa şi înlăuntrul textului lui Barthes, încercînd să-l străbată, ţesînd «intrigi» (şi intrigîndu-se în faţa neputinţei sale de a-şi scrie singur discursul). Corpul textual al lui Barthes va trebui atunci distins, diferit de cel al cititorului. Litera acestuia din urmă va fi deci fragilă, (a)plecată, umilă într-un fel, literă a curgerii cuminţi: cursivă. Litera scriitorului Barthes va fi* alta, *puternic marcată, pregnantă, grea*: aldină.

ANII DE UCENICIE AI LUI ROLAND BARTHES. O ipoteză a cititorului: Roland Barthes scrie de fapt un text romanesc, îl doreşte *încă de la prima frază a Notei despre* Jurnalul *lui Gide. Un text neîncheiat încă, imaginat mereu, în care poate fi citită aventura unui singur erou: romanescul însuşi: aventura cărţii, a limbajului, a scriiturii, a subiectului (corporal şi istoric) Roland Barthes. Întrebarea: «cum aţi ajuns la critică?»* Am ajuns oare acolo? sau mai bine zis la critică am ajuns?. . . În ce mă priveşte nu mă consider un critic, ci mai degrabă un romancier scriptor nu al romanului, e adevărat, ci al romanescului (Rép. *102). Îndrăgostit de romanesc, ca şi cod ce descifrează aventura limbajului (deşi ştie că romanul a murit), Barthes îşi desemnează singur poziţia istorică. El se află în acest moment în ariergarda avangardei.* A fi de avangardă înseamnă a şti cine a murit; a fi în ariergardă e a-l iubi încă *pe defunct. În această etapă de tranziţie, în care criza romanului, dar şi a criticii, ca tipuri distincte de limbaj, e abolită într-un «gen» nou (intertextul), Barthes redă funcţiei criticii (şi criticului) sensul originar: acela de a pune în criză un limbaj.* Începînd cu *Gradul zero al scriiturii* (şi probabil încă din adolescenţă, cînd am perceput discursul burgheziei provinciale ca spectacol), am căutat mereu să iubesc limbajul — şi, bineînţeles, să-l detest în acelaşi timp: total încrezător şi total neîncrezător în ce-l priveşte; dar metodele de apropiere, supuse tuturor enunţurilor care mă înconjurau şi mă fascinau puternic, s-au putut schimba. Adică: a se exersa, a place, a se transforma, a se abandona. E ca şi cum ai iubi aceeaşi persoană, dar ai iubi-o mereu altfel, încercînd noi moduri erotice (Rép, *99—100). Îndrăgostit de limbaj, urmărindu-i aventura, supunîndu-l (şi supunîndu-se astfel la noi încercări), Barthes scrie de fapt romanul subiectului îndrăgostit de limbaj. Pus mereu în criză, transformativ, văzut ca*

https://biblioteca-digitala.ro

negativitate, ca perpetuă dorință a unui subiect de a-și țese în limbă relațiile complexe cu propriul său corp și cu istoria, acest limbaj este *numit de Barthes însuși printr-un concept: « scriitura ». « Romanul » pe care-l scrie Barthes este, de fapt, romanul aventurii acestei scriituri, « povestea », « istoria » ei și a subiectului care o secretă. Eroul care organizează în jurul său întregul univers al lui Barthes e scriitura: conceptul de « scriitură », teoretizat de criticul Barthes și propria sa scriitură: textul scriitorului Barthes. În aparență, două romane paralele. Întîi, un roman semiologic: aventura sensului unui concept. O semiologie declarată, explicită (și explicată) în primele cărți; o semiologie tacită, implicită, în ultimele. În* Gradul zero. . . *cititorul descifrează scriitura ca pe o noțiune mai mult sociologică, socio-lingvistică; sociolect intermediar între limbă și stil. De atunci, pînă în 1970, în* L'Empire des signes, *cititorul a putut urmări parcursul conceptului la capătul căruia apărea, cu totul surprinzător, o « nouă » scriitură, negînd-o pe cea « veche ».* Scriitura nu mai e un ideolect personal (cum era vechiul stil), ci o enunțare (și nu un enunț), pe care străbătînd-o, subiectul își joacă diviziunea, dispersîndu-se (Rép., *103). Continuarea parcursului: în 1975, în* Roland Barthes: scriitura mă supune la o excludere severă, nu numai pentru că mă separă de limbajul curent (« popular »), ci mai ales pentru că-mi interzice să « mă exprim »: pe cine ar putea ea să exprime. (R B, *89). Și, în sfîrșit, în 1977 — scriitura în Dramaj romanul subiectului îndrăgostit:* a ști că nu scrii pentru altul, a ști că aceste lucruri pe care le voi scrie nu mă vor face niciodată iubit de cel pe care-l iubesc, a ști că scriitura nu compensează nimic, că nu sublimează nimic, că e exact acolo unde tu nu ești — iată începutul scriiturii (Fr, *116).*

Extraordinara aventură a acestui concept a fost generată și s-a desfășurat într-un spațiu intertextual (el însuși parcurs spectaculos, în cîteva faze): o întreagă cultură, un ansamblu infinit de lecturi. Gide, Sartre, Marx, Brecht, Saussure, Tel Quel, *Derrida, Lacan, Nietzsche, sînt* numele *înscrise în nodurile rețelei intertextuale, descriind cîteva sisteme de alianțe (materialism, sociologie, lingvistică structurală, semiotică, psihanaliză, avangardă literară). Cititorul se lasă furat de aventura sensului « scriiturii » și e gata să întreprindă un adevărat studiu asupra acestei chestiuni științifice. Se oprește însă la timp, dîndu-și seama că marea aventură, cea adevărată (al doilea roman pe care-l scrie Barthes), este subterană. Ea trebuie căutată în acea semiologie tacită, aplicată (mai vizibilă în ultimele cărți, dar detectabilă încă de la început). Scriind* despre *scriitură, ipostaziindu-se în om de știință și* străbătînd visul (euforic) al scientificității (Rép, *97). Barthes* trăiește *ca subiect, ca scriitor, experiența scriiturii, într-un teritoriu aparent scutit de ea. El refuză în permanență naivitatea de a crede în meta-limbaj. De aici, poate, nedisimulata admirație pentru un lingvist, din păcate, abandonat azi: Benveniste:* există la suprafața lingvisticii sale ceva asemănător freamătului. . . această forță, această căldură, care ridică știința (oricît de riguroasă ar fi) spre altceva: *ceea ce numesc* scriitură. (Rép, *98). Cititorul își dă atunci seama că cele două « romane » nu sînt paralele, ci se suprapun, unite prin* dorința *lui Barthes de a trăi experiența propriei sale scriituri: experiența de scriitor, trădată prin cîteva simptome care încurajează ipoteza cititorului.*

SIMPTOMELE

I. TEAMA (de scris și de scriitură). În prima carte: îmi aduc aminte că într-o seară, după ce aflasem că *Gradul* zero va fi publicată în mod sigur la « Seuil », mergînd pe bulevardul Saint Michel, am roșit deodată la gîndul că această carte nu mai putea fi recuperată. Acest sentiment de panică mă cuprinde și azi cînd am deja scrise cîteva texte (nemaivorbind de repulsia, care de fapt e o teamă, de a-mi reciti cărțile

https://biblioteca-digitala.ro

mai vechi) ; dintr-odată, puterea cuvintelor îmi apare exorbitantă, responsabilitatea lor de nesuportat : mă simt prea slab în fața propriei mele scriituri (Rép, *93); și în ultima carte:* Sînt în același timp prea mare și prea slab pentru scriitură : sînt alături de ea, care e mereu compactă, violentă, indiferentă față de eul infantil care o solicită. (Fr, *114).*

2. FASCINAȚIA MARILOR SCRIITORI. *Scriitorul ca fantasmă.* Cu siguranță nu există un singur adolescent care să nu fi avut această fantasmă : să fie scriitor ! De la care contemporan anume să copieze nu opera, ci practicile, postùrile, felul de a trece prin lume, cu un carnet în buzunar și cu o frază în cap (așa-l vedeam pe Gide circulînd din Rusia în Congo, citind din clasici și scriindu-și carnetele în vagonul-restaurant, în așteptarea gustării ; așa l-am văzut în realitate, într-o zi, în 1939, într-un colț al braseriei Lutétia, mîncînd o pară și citind o carte)? Căci fantasma impune scriitorul așa cum poate fi văzut în jurnalul său intim, scriitorul fără operă : formă supremă a sacrului — marca și vidul (R B, *81—82). GIDE. De la fascinația pentru Gide începe biografia de scriitor a lui Barthes. Jurnalul acestuia îi stîrnește în 1942 dorința,* pofta de a scrie — *prim moment înscris de Barthes în tabelul* Fazelor *formării sale.* Gide e limba mea originară (R B, *103), sistem secret de fantasme care persistă de la o vîrstă la alta. Gide e modelul scriitorului cu care Barthes dorește să se confunde încă de la început. Scriind* despre Jurnalul *lui Gide, Barthes scrie în el, în maniera lui: îl imită scriind și el fragmente. Dar această fascinație e perpetuă, căci Barthes continuă de fapt să scrie scurt (articole, prefețe, fragmente), cu iluzia că rupînd discursul încetează să vorbească imaginar despre sine, distrugînd dizertația.* Cine știe, poate că într-o zi va reapare liberă tema « jurnalului » gidian, *se întreba R. Barthes în cartea care-i poartă numele. Peste doi ani, în 1977, ea reapare, cu adevărat, în « Jurnalul » subiectului îndrăgostit. PROUST.* Contemporani ? Eu începeam să umblu, Proust mai trăia și termina « La Recherche » *(R B, 27). Proust e întîi de toate un spațiu romanesc care absoarbe memoria scriitorului Barthes. Anamnezele, mecanismele amintirii, fragilitatea acesteia, teatrul timpului și, mai ales, atmosfera paginilor epice din Barthes sînt, cu siguranță, proustiene. Atît doar că scriitorul Roland, spre deosebire de Marcel, nu vrea să pornească în căutarea timpului (a sensului) pierdut,* căci îmi amintesc patetic, punctual și nu filosofic, discursiv, îmi aduc aminte pentru a fi nefericit/fericit și nu pentru a înțelege. Nu scriu, nu mă închid pentru a scrie uriașul roman al timpului regăsit *(Fr, 258).*

3. SEMINARUL BALZAC. *Un alt avertisment al dorinței lui Roland Barthes* de a scrie *romanescul, de-scriindu-l și re-scriindu-l: S/Z (1970), rezultat al unui travaliu colectiv: seminarul Balzac ținut la École pratique des Hautes Études (1968—1969). O analiză textuală a nuvelei* Sarrazine *de Balzac — acesta e « programul » seminarului. Dar obiectivul real, cel care-l interesează pe* Barthes, e *cunoașterea limbajului care se caută și se practică tacit în acel program.* S/Z nu e o discuție *între profesor și student, și nici un dialog. Ea este o carte născută din aventura limbajului (a semnificantului), în spațiul dintre tăcerea activă, producătoare, a unui auditoriu și discursul magistrului, în permanență modificat de acest raport transferențial cu ascultarea.* O rescriere a lui Balzac (căci S/Z se dorește la egalitate cu textul romancierului) de către toți cei pe care i-am citat, chemați în mod tacit sau inconștient și care sînt « lecturi », nu « autori » (Rép, *102).*

Paranteză deschisă. O chemare, invocare asemănătoare, trecută prin același filtru al dorinței are loc în Fragments d'un discours. . . *Dar încă în* Essais critiques *subiectul e « influențat » de autorii despre care scrie.* Obiectul inductor nu e totuși autorul

https://biblioteca-digitala.ro

despre care vorbesc, ci mai degrabă ceea ce el mă silește să spun despre el: mă influențez cu permisiunea sa... Căci ce e influența?... Un fel de muzică, o sonoritate meditativă, un joc mai mult sau mai puțin dens al anagramelor (R B, *110—111*). *Subiectul îndrăgostit își articulează discursul din fragmente. Un discurs orizontal, rotindu-se ca un calendar perpetuu, ca o enciclopedie a culturii afective, produs al plăcerilor și desfătărilor lecturii. Întîi, al lecturii* Suferințelor sărmanului Werther. *Werther e discursul pur al subiectului îndrăgostit, căruia Barthes îi împrumută întreaga sa « cultură », primind în schimb inocența imaginarului acestuia. « Întreaga sa cultură » — rapeluri insistente ale unor lecturi — trădează în* Tabula gratulatoria *aceeași fascinație pentru marii prozatori (Balzac, Bataille, Brecht, Diderot, Dostoievski, Flaubert, Th. Mann, Musil, Proust, Stendhal). Ei sînt pretutindeni în textul îndrăgostitului Barthes, străbătîndu-l și lăsîndu-se străbătuți de el. Paranteză închisă.*

Seminarul și spațiul său romanesc. Un spațiu de circulație a dorințelor subtile, a dorințelor nobile; el este, în artificiul unei socialități a cărei consistență e în mod miraculos extenuată, după un cuvînt al lui Nietzsche, « întrețeserea relațiilor de dragoste ». (R B, *173*).

4. DORINȚA *(de scriere, de scriitură) e ultimul, dar cel mai puternic simptom care-l trădează pe Barthes scriitorul.* Și după? Ce-o să scrii acum? O să mai poți scrie ceva? — Scriem din dorință, iar eu nu încetez să doresc, *scrie de mînă Roland Barthes pe ultima filă a cărții care-i poartă numele. Și mai apoi, declarația subiectului îndrăgostit:* Limbajul e ca o piele... e ca și cum aș avea cuvinte în loc de degete sau degete la capătul cuvintelor. Limbajul meu tremură de dorință (Fr, *87*).

— *S-ar părea că munca dumneavoastră e încredințată cu obstinație « probelor » unei ucenicii care nu se va termina niciodată.*

— În ce privește eterna mea ucenicie aș spune următorul lucru: nu ucenicia e nesfîrșită, ci mai degrabă dorința. Munca mea pare făcută dintr-o serie de « dezinvestiri »; nu există decît un singur obiect în care nu mi-am « dezinvestit » niciodată dorința: limbajul. Așa încît « nesfîrșita ucenicie » nu trebuie înțeleasă ca un program umanist, ca și cum ar trebui să fii mereu nemulțumit de tine și să înaintezi (« să te maturizezi ») spre o imagine olimpiană, făcută din cunoaștere și înțelepciune, ci mai degrabă ca un curs fatal a ceea ce Lacan numește « revoluțiile dorinței » (Rép, *99—100*). *Anii de ucenicie ai lui Roland Barthes.*

BILDUNGSROMAN. *Cititorul știe deja că adevăratul « erou » al romanului început de Barthes e limbajul, scriitura, Cartea. El mai știe că autorul, ca instituție, a dispărut, iar* persoana sa civilă, pasională, biografică, deposedată, nu-și mai exercită asupra operei formidabila paternitate (PIT, *45*). *Și totuși, cititorul dorește autorul, are nevoie de figura sa (care nu e nici reprezentare, nici proiecție). Această dorință e însă mereu descurajată de Barthes însuși.* Va trebui să ne reamintim că persoana care s-a născut odată cu mine la 12 noiembrie 1915 va deveni mereu, printr-un simplu efect al enunțării, o persoană în întregime « imaginară » (Rép, *89*). *Avid de biografie, prins în capcana unei declarații făcute de Barthes* (orice biografie e un roman care nu îndrăznește să-și spună numele), *cititorul parcurge totuși trei texte, în care crede că-l poate găsi pe autorul (persoana I) Roland Barthes: interviul acordat în 1971 emisiunii T.V. « Arhivele secolului XX » (transcris în* Tel Quel *nr. 47),* Roland Barthes par R. Barthes *și* Fragments d'un discours... *Credul, cititorul începe să urmărească întrebările (naștere? familie? origine de clasă? copilărie? adolescență? studii? ce mediu v-a format?) și răspunsurile. Mai parcurge apoi micile texte epice din celelalte două cărți, dar nu găsește ceea ce căuta. Deschizînd* Roland Barthes... *fără a citi nici un cuvînt, ci văzînd doar prima imagine (prima fotografie de pe coperta*

https://biblioteca-digitala.ro

interioară — cea a mamei), cititorul înțelege că începutul Bildungsromanului trebuie căutat im Bild. *În imagine.*

IMAGINEA. *În imaginile (fotografiile) fascinante ale strămoșilor, ale părinților, ale copilului Roland, însoțite de mici texte (nedescriptive, neexplicative, ci în întregime imaginare), trebuie căutat începutul romanului. Ele, tulburătoarele fotografii, adevărate caligrafii ale luminii, pot fi, cu siguranță, explicate ori descrise. Cititorul nu vrea să o facă, nu vrea să devină scriitor, deși știe că acolo, în atmosfera acelor fotografii vechi trebuie căutat (descris) romanescul.* Bayonne, Bayonne, oraș perfect: fluvial, aerat de împrejurimi sonore (Mouserolles, Marrac, Lachepaillet, Bayris) și totuși oraș romanesc; Proust, Balzac, Plassans. Imaginar, primordial al copilăriei: provincia ca spectacol, istoria ca miros, burghezia ca discurs. (R B, *8). Ceaiul de după-masă, mama, mătușile, unchii, discursurile acestora, plantele de casă, ierburile, caligrafia unor vechi acte, pianul, aromele. Sud-estul, spațiu al copilăriei și al adolescenței, străbătut calm, fără peripeții, în afară de o singură aventură: cea a limbajului, a limbii sale materne.*

MAMA, *intrînd de trei ori în imagine. Întîi radioasă, îmbrăcată în alb, undeva pe o plajă, învăluită într-un abur alb, lăptos,* desemnînd singura Natură recunoscută de un subiect care n-a încetat să denunțe pretutindeni «naturalul» *(Bpt). Apoi tandră, îmbrățișîndu-l pe copilul Roland, trist, marcîndu-l de o eternă nevoie de dragoste, protejîndu-l. Și, în sfîrșit, alături, în fața și în spatele oglinzii, fericită, strîngîndu-l în brațe pe nou-născutul Roland. O pagină mai înainte, strămoșii.* Romanul familial. De unde vin ei? Dintr-o familie de notari din Haute Garonne. Iată-mă prevăzut cu o rasă, cu o clasă. Fotografia o dovedește. Tînărul acela îngîndurat, sprijinit în cot, va fi tatăl-tatălui meu. Ultima stază a acestei coborîri: corpul meu. Descendența a sfîrșit prin a produce o ființă pentru nimic. (R B 23). *Stadiul oglinzii: mama și noul-născut Roland:* «tu es cela».

OGLINDA. *Din acel moment, de la acea imagine se întemeiază identitatea imaginară a subiectului. Condamnat să nu se vadă niciodată decît în imagine, condamnat să nu-și vadă niciodată ochii, subiectul e condamnat la imaginar. Stadiul oglinzii e metafora intrării în imaginar, metafora însăși a acestui mic tratat de catoptrică: cartea eului ce se privește în oglindă scriindu-se, scriindu-și, romanul:* Roland Barthes par Roland Barthes.
(Titlul acestei colecții, «par lui-même», are o dimensiune analitică: moi par moi? Dar acesta e chiar programul imaginarului! Cum reverberează, cum răsună, întîlnindu-mă, razele oglinzii? Dincolo de această zonă de difracție. . . se află realitatea, dar și simbolicul. . . Și totul se realizează prin Mamă, aflată lîngă oglindă. (R B, *156)*

CARTEA EULUI, cartea rezistențelor mele în fața propriilor idei (R.B, *123). Prizonier al unei colecții care-l obligă să se vorbească, Barthes nu poate spune decît un singur lucru (în cronica pe care o face propriei cărți):* că e singurul care nu poate vorbi cu adevărat despre el. *Fraza care deschide cartea* Roland Barthes e *un avertisment pentru cititor:* Considerați toate acestea ca fiind spuse de un personaj de roman. *Un personaj în întregime imaginar* (materie fatală a romanescului, imaginarul), *pe care autorul îl împovărează cu cel mai încercat dintre nume:*

NUMELE PROPRIU. *Propriul său nume: Roland Barthes. Un pseudonim, un alt nume, imaginar aproape. Vrînd să se scrie, să-și descrie aventura de cititor și de scriitor*

https://biblioteca-digitala.ro

(aventură a limbajului), *Barthes nu se confesează și nici nu se încredințează jurnalului. Substanța scrierilor sale e profund romanescă (profund imaginară). Apariția în cartea eului a unei a treia persoane, el, care nu trimite totuși la nici o creatură fictivă (fiind una din măștile subiectului), impune modificarea, remodelarea «genului» scrierilor lui Barthes:* eseul se dovedește a fi aproape un roman: un roman fără nume proprii (RB, *124*) *(în afara propriului său nume, care apare înscris doar pe copertă). Totul se joacă aici pe scena pronumelor (numite personale).* Eu — *persoană a imaginarului.* Nu mă recunosc niciodată (RB, *5*). Nu pot să mă scriu. Cine e acest eu care s-ar scrie? Pe măsură ce ar intra în scriitură, scriitura l-ar dezumfla, l-ar face van. (Fr, *144*). Numai Celălalt ar putea să-mi scrie romanul. (Fr, *109*). *Celălalt, romancierul «clasic», R. Barthes spunîndu-și el, spre a se distanța de sine (ca și actorii cărora Brecht le recomanda să-și joace rolurile la persoana a treia).* «*El*» e *pronumele povestirii, al epicului:* cel mai periculos cuvînt al limbii, pronume al non-persoanei, el își anulează și își mortifică referentul; îl poți aplica destul de greu celui pe care îl iubești. (RB, *171*). *Corelat cu imperfectul, timp al povestirii* (pare ceva viu și totuși e nemișcat: prezență imperfectă, moarte imperfectă. Nici uitare, nici înviere; doar năluca epuizantă a memoriei (Fr, *258*) — «*el*» *e pronumele anamnezelor. Și, în sfîrșit o a treia mască:* «*tu*», pentru a detașa în mine muncitorul, fabricantul, producătorul scriiturii de subiectul operei (Autorul) (RB, *171*). Dar n-am semănat niciodată cu toate astea! — De unde știi? Cine e acel «tu» cu care ai semăna sau n-ai semăna?. . . Ești singurul care nu te poți vedea niciodată decît în imagine, nu îți vezi niciodată ochii, decît buimăciți de privirea pe care o aruncă în oglindă sau în obiectiv. . . Mai ales din pricina corpului tău ești condamnat la imaginar (RB, *40*).

Uneori însă, cititorul (el însuși a treia persoană, non-persoana) constată deriziunea întregii teorii a persoanelor pe care a încercat să o scrie: cele trei măști care iau în stăpînire scena imaginarului, materie fatală a romanescului și labirint de fortificații prin care rătăcește cel ce vorbește despre sine (RB, *23*) — *alternează atît de repede, încît, la un moment dat, se suprapun.* Simțind dintr-o dată episodul îndrăgostit ca pe un nod de rațiuni inexplicabile și de soluții blocate, subiectul izbucnește: «Vreau să înțeleg (ce mi se întîmplă)!». . . Să înțelegi nu înseamnă oare să-ți scindezi imaginea, să desfaci eul, organ superb al necunoașterii? (Fr, *72*). *În spatele celor trei măști suprapuse, cititorul descoperă personajul ultimei cărți a lui Roland Barthes, personajul său dintotdeauna: subiectul îndrăgostit. Vrînd să-i facă un portret,* nu psihologic, ci structural, al persoanei fundamentale, *aceea care scrie fragmente din discursul îndrăgostitului și semnează Roland Barthes, cititorul reface drumul subiectului, vrea să-i scrie romanul, amintindu-și mereu că unicul, adevăratul obiect al iubirii acestuia* e *limbajul. Anii de ucenicie ai lui Wilhelm sînt anii de inițiere în iubire ai lui Werther.*

ROMANUL ÎNDRĂGOSTITULUI. *Drumul îndrăgostitului începe în tăcere. Prin tăcere. El tace, ascultînd doar în serile de vară,* în timpul unor vizite prelungite, o anume burghezie provincială discutînd (Rép, *90*). *Burghezia ca discurs. Acest discurs e marcat la începutul cărții* Roland Barthes *prin imagine (fotografie), printr-o absență a cuvîntului (deci prin tăcere), nefiind de fapt scris și nici descris undeva. El* este transcris, *străbătut, căci încă de la începutul biografiei sale de scriitor, vrînd să se exprime,* Barthes intră în conflict cu imaginea sa de clasă, al cărei limbaj (burghez) îi e oglinda fatală (Bpt). *Din clipa în care îndrăgostitul dorește să-și transforme tăcerea în scriitură, să devină, cu alte cuvinte, scriitor, fotografiile dispar.* Ele au figurat o preistorie a corpului, a acelui corp care se îndreaptă spre muncă, spre desfătarea scriiturii (RB, 6). *Timpul imageriei se încheie odată cu tinerețea subiectului.*

https://biblioteca-digitala.ro

În momentul în care el începe să muncească (să scrie), seria fotografiilor-oglindă, care-l reprezintă privind în obiectiv, e întreruptă. În ultimele imagini, eliberat de imaginar, Barthes intră într-un alt timp și într-un alt spațiu. Fotografiile devin «instantanee»: un reportaj despre munca în care e absorbit scriitorul Barthes. Ochii nu i se mai văd, căci el privește acum nu în oglinda obiectivului, ci în aceea a colii albe opace, care-i așteaptă scrisul. Imaginarul imaginilor va fi oprit odată cu intrarea în viața productivă (care a fost pentru mine ieșirea din sanatoriu). Atunci începe alt imaginar: cel al scriiturii (RB, 6).

Paranteză deschisă. Ultima fotografie. Palmierul, cel mai frumos dintre arborii-alfabet, dintre arborii-litere, încheie simbolic prima parte a «Bildungsromanului». Începe aventura scriiturii: Textul. Vrînd să refacă gloria limbajului, a literei, Barthes își încredințează textul unei ordini unice (nemotivate, dar nu arbitrare): dezordinea alfabetului. Fascinații ale alfabetului, fragmentele din Roland Barthes, *dar mai ales* Fragments d'un discours. . . *sînt de fapt niște dicționare inverse, inversul unui dicționar: cuvîntul iese din enunț, numindu-l, în loc ca enunțul să derive din cuvînt, să-l explice.* Aproape că își amintește ordinea în care a scris aceste fragmente. Dar de unde venea acea ordine?... Nu-și mai amintește. Ordinea alfabetică șterge totul, reprimă orice origine. Poate că, pe alocuri, unele fragmente par că se înlănțuie prin afinitate; dar important e că aceste mici rețele nu sînt racordate, ele nu alunecă spre o unică și mare rețea, care ar fi structura cărții, sensul său. Pentru a opri, pentru a devia și diviza această coborîre a discursului spre un destin al subiectului, alfabetul vă cheamă la ordine (la dezordine) și vă spune: Opriți. Reluați povestea altfel! (RB,*151*). *Textul devine astfel discursiv, dezordonat (alcătuit din mici fragmente, din fraze, răbufniri ale limbajului), deposedîndu-l pe autor de durata sa narativă, cursivă. Textul nu poate povesti nimic.* El îmi poartă corpul undeva departe de persoana mea imaginară, spre un fel de limbă fără memorie (RB, *6*). *Se împlinește astfel, în ultimele sale două cărți, proiectul anunțat de Barthes în* Le plaisir du texte*:* cartea care ar țese, în modul cel mai personal, relația tuturor desfătărilor: cele ale «vieții» și cele ale textului, în care o aceeași anamneză ar percepe lectura și aventura (PIT, *93—94*)*. Un text generîndu-se asemeni pînzei de păianjen* (hyphos) *din propriile-i secreții, în care subiectul e absorbit. Barthes pune în practică o nouă teorie a textului, căreia îi compune un nume:*

HYPHOLOGIA NOVA. «*Viață*» *și text.* «*Viața*» *subiectului și textul său.* Dar oare nu știu că în cîmpul subiectului nu există referent? Faptul (biografic, textual) se abolește în semnificant, pentru că se produce o imediată coincidență cu acesta din urmă (. . .) *Totul devine «literatură»*, care nu e nici Mimesis, nici Mathesis, ci Semiosis — aventură a imposibilului limbajului, într-un cuvînt, Text (e fals să spunem că noțiunea de «text» o redublează pe aceea de «literatură»: literatura reprezintă o lume finită, textul figurează infinitul limbajului (RB, *123*). *Paranteză închisă.*

https://biblioteca-digitala.ro

Deci atunci începe alt imaginar: cel al scriiturii. Partea a doua a « *Bildungsromanului* »: « *romanul scriiturii* ». *Cititorul vrea să refacă etapele,* « *încercările* » *la care e supusă aceasta (și odată cu ea, cel care o supune: subiectul Roland Barthes). Tentativa sa e mereu zădărnicită, pentru că* fazele *parcursului interferă, se amestecă, se anticipă, se reiau.*

1. Dorința subiectului de a deveni scriitor, pofta de a scrie, *declanșată de Gide: 1942,* Notes sur André Gide et son Journal *(în revista sanatoriului studenților francezi de la Saint-Hilaire-du-Touvet). 2. Prima carte: 1953.* Le degré zéro de l'écriture—*demonstrație a subiectului istoric despre angajarea politică a literaturii (sale). Efortul de demistificare, prelungit în* Mythologies *și în scrierile despre teatru din această perioadă vizează în bloc un fel de monstru, numit* « *mica-burghezie* » *(și, bineînțeles, oglinda sa perfectă, limbajul). 3. O paranteză:* Despre Racine și Michelet. Pe cît de mult îmi place Michelet, pe atît nu-mi place Racine ; n-am putut să mă ocup de el decît obligîndu-mă să-i injectez niște probleme personale de alienare erotică (Rép, *97). Începutul (vizibil) al codului erotic. 4. Repetîndu-se excesiv, demistificarea se imobilizează. Ea trebuie deci deplasată în alt cîmp, trebuie* « *armată* » *printr-o metodă (care lipsea Mitologiilor):* semiologia (Essais critiques, Critique et vérité, Eléments de sémiologie, Système de la mode). *S-ar părea că aici, în acest teritoriu științific, scriitura lui Barthes dispare: limbajul* e *ocultat de un meta-limbaj. Dar încă din* Essais critiques *cititorul poate observa* o « *evoluție* » *a subiectului.* El trece de la o morală a angajării la o moralitate a semnificantului (RB, *110), moralitatea trebuind înțeleasă, contrar moralei,* ca o concepere a corpului în stare de limbaj (RB, *148). Codul erotic (o erotică a limbajului)* e tot *mai puternic. Scriind texte* « *științifice* », *subiectul îndrăgostit se simte solidar, în mod ciudat, cu orice scriere al cărei principiu e că Subiectul nu este decît un efect de limbaj. Un nou subiect, o nouă știință: el își imaginează o știință foarte vastă, în enunțarea căreia savantul s-ar include în sfîrșit, care ar fi știința efectelor limbajului. O știință ficțională,* aservită imaginarului rațional, în care trebuie strecurat grăuntele dorinței, revendicarea corpului *(RB, 75).5. Hyphologia nova, teoria textului, etapa textualității subiectului care scrie, din ce în ce mai vizibil, în cod erotic* (S/Z, Sade, Fourier, Loyola, l'Empire des signes). *Dar textul și teoria sa sînt din nou amenințate. Subiectul se repetă, amenință să se imobilizeze, să devină un fel de monnayeur (fals?) al unor texte mate, rezultate nu din plăcerea scriiturii, ci dintr-o chemare a lecturii.* Textul tinde să degenereze în Vorbărie. Încotro? *(RB,75).6.* Am ajuns aici *(RB,75). Desăvîrșirea moralității, conceperea corpului în starea de limbaj. Afirmarea celui mai romanesc dintre coduri: codul dorinței, al iubirii. Un text* despre *plăcerea și desfătarea* textului *(*Le plaisir du Texte), *un text* despre *plăcerea și desfătarea subiectului care-și scrie cartea* (Roland Barthes) și, *ultimul, Textul plăcerii și desfătării îndrăgostitului,* Fragments d'un discours amoureux. Țesut din dorință, din imaginar și declarații (Fr, *8), discursul îndrăgostitului se articulează din fragmente, din răbufniri ale limbajului:* figurile. *Acestea nu se înlănțuie după o logică anume, nu urmăresc un sens. Fiecare figură vibrează singură. Cînd își scrie discursul, îndrăgostitul nu știe că la capătul acestei aventuri se*

https://biblioteca-digitala.ro

află o carte. El vrea doar să-şi marcheze figurile, urmărind un singur cod: cel al iubirii. Cititorul cade uşor în capcană: el vrea să citească o «poveste de dragoste», vrea să urmărească povestea unei *iubiri, să găsească deci un sens. Strădaniile sale sînt însă, de la început, descurajate.* Fragments d'un discours . . . e, *în primul rînd, o enciclopedie a* culturii *afective, un dicţionar. Romanul care nu se lasă citit la prima vedere nu este «povestea de dragoste» a subiectului psihologic, ci aventura* subiectului îndrăgostit, *drama de a nu-şi putea scrie* singur *(ci însoţit de peste 50 de scriitori) romanul de dragoste. Posedat de cel mai periculos demon (cel al limbajului), fascinat, tentat mereu de el, subiectul îndrăgostit* e *mereu alungat din paradisul (scriiturii) ori de cîte ori credea, fericit , desfătîndu-se, că a ajuns acolo.* Subiectul îndrăgostit nu-şi poate scrie romanul de dragoste. Numai o formă foarte arhaică ar putea recupera evenimentul pe care el îl declamă, fără a-l putea povesti *(Fr, 109). După cîteva pagini, cititorul înţelege că ceea ce blochează scriitura subiectului e o iluzie: iluzia celui care se consideră scriitor — iluzia expresivităţii. Pentru a şi-o reprima, îndrăgostitul vrea să scrie, paradoxal, un text demodat, anacronic în raport cu textul modern (ale cărui mecanisme îi sînt atît de bine cunoscute lui Barthes). Într-un moment în care textul de avangardă aboleşte imaginarul,* renunţînd la Imitaţie, Reprezentare, Analogie (forme ale coalescenţei: demodate, Fr, *112), îndrăgostitul produce o scriitură netedă ca o Imagine ; ea vrea mereu să restaureze o suprafaţă lizibilă a cuvintelor* (Fr, *112). O scriitură a Imaginarului.* (Dar pentru asta ar trebui să renunţ la imaginarul scriiturii şi să mă las lucrat de propria mea limbă, Fr, *115). Cititorul transcrie (încă odată) definiţia imaginarului* (materie fatală a romanescului) *şi pe aceea a limbajului acestuia* (Limbajul Imaginarului nu ar fi altceva decît utopia limbajului ; limbaj originar, paradisiac, limbajul lui Adam, «limbaj natural, fără deformări sau iluzii, oglindă limpede a simţurilor noastre, limbaj senzual » (după Jacob Boemius) (Fr, *115). Drama/romanul apare în momentul în care subiectul îndrăgostit* ştie *că s-a considerat dintotdeauna scriitor (deşi nu a mărturisit-o niciodată) şi îşi dă seama de capcana în care a fost prins.* Născut din literatură, neputînd să vorbesc decît cu ajutorul codurilor sale uzate (. . .) spun « da » la orice (orbeşte). (Fr, *31*). De la un cuvînt la altul mă epuizez pentru a vorbi altfel despre o aceeaşi imagine a mea (. . .). O călătorie la capătul căreia ultima mea filosofie nu poate fi decît a recunoaşte şi a practica tautologia . . . « Te iubesc pentru că te iubesc ». (Fr, *28*). *Lucid, oarecum resemnat, îndrăgostitul notează (încă în* Roland Barthes), *cu un fel de presentiment:* Textul meu e de fapt *lizibil*: sînt de partea structurii, a frazei, a textului frazat: produc pentru a reproduce, ca şi cum aş avea un gînd şi l-aş reprezenta cu ajutorul materialelor şi regulilor: scriu clasic (RB, *96*) *sau, mai răspicat:* (. . .) sînt mai clasic decît teoria textului pe care o apăr (RB, *77*). *Unicul obiect (dar şi subiect) al iubirii sale* — căci solilocviul face din mine un monstru, o limbă enormă (Fr, *158*) — *l-a înşelat. În această relaţie (de dragoste) îndrăgostitul a fost trădat.* Mă simt înşelat monumental (Fr, *198*). *În final, dezamăgit, el scrie:* Ajuns la capătul limbajului, acolo unde nu mai e cu putinţă decît să repeţi ultimul cuvînt, ca o placă stricată, afirma-

https://biblioteca-digitala.ro

ţia mă îmbată (Fr, 28). *Ajuns la capătul textului, acolo unde nu mai e cu putinţă decît să repete ultimul cuvînt, ca o placă stricată, cititorul spune « da » (orbeşte) şi apoi dispare în tăcere.*

ULTIMUL CUVÎNT. Îmi imaginez, plăsmuiesc, colorez şi şlefuiesc marea carte de care sînt incapabil: o carte a ştiinţei şi a scriiturii, sistem perfect şi în acelaşi timp deriziune a oricărui sistem, o sumă de inteligenţă şi plăcere, o carte răzbunătoare şi tandră, corozivă şi calmă . . .' Pe scurt, ea are toate calităţile unui erou de roman (RB, *176)*.

TABULA GRATULATORIA. *Roland Barthes.*

1978

Nota cititorului

a). precizare a celui care a scris « Romancierul — parafraze barthiene » numindu-se «cititor» şi care, dezamăgit, trădat de propriu-i text, se refugiază acum, la chemarea unei note, într-un subsol adînc (de pagină), spre a se explica. Pentru că în răstimp (mai 1978, cînd a scris « Romancierul . . . » — decembrie 1979, cînd a terminat prima parte din *Arahne şi pînza — Anii de ucenicie ai lui Roland Barthes*, acest cititor naiv a trăit o experienţă ciudată. Dîndu-şi seama că l-a trădat pe Barthes, scriind (totuşi) *despre* el (în 1978), decepţionat, dar şi intrigat de acel text, în întregime « lizibil » (scris cu iluzia că ar putea înscena un dialog cu Barthes, că i-ar putea corespunde), cititorul compune o lungă scrisoare şi, învingîndu-şi teama, o expediază (în noiembrie 1978) lui Barthes. Începutul: « Domnule, vă adresez această scrisoare spre a vă face cunoscut proiectul unei cărţi la care lucrez: un eseu consacrat operei dvs. Negăsind altă modalitate de recomandare, sînt nevoită să mă prezint direct: Adriana Babeţi, născută la 12 noiembrie 1949, în România (. . .) Intitulat *Arahne şi pînza*, eseul are drept subiect aventura unui subiect în (ale) scrisului — subiectul îndrăgostit — şi a unicului obiect al iubirii sale: limbajul (propriul limbaj, scriitura, textul său), pe care încerc să îl citesc aşa cum aţi dori să fiţi citit, în mod aproape anacronic, ca pe un text de plăcere şi desfătare (. . .) Formulă mai degrabă romanescă, eseul înscenează (în 23 de scene) aventura co-existenţei (iluzorii) a unui cititor — numit neutru, spre a nu-şi declina niciodată genul, (dar numind poate pe cele ce deţineau odinioară Firul: Arahne şi Ariadna) — şi a textelor dvs. (. . .) »

https://biblioteca-digitala.ro

A. nu primește însă nici un răspuns. Atunci se hotărăște să înceapă singur cartea, neputîndu-şi reprima (ori cel puțin amîna) copleșitoarea dorință de a scrie. Prin urmare, A., cititorul devenit personaj, se exilează în imaginarul scriiturii (copiindu-l și de această dată pe Barthes, vrînd să-i corespundă). Dar acesta nu răspunde. Aşteptînd scrisoarea lui Roland Barthes, dorind să dea un sens acestei așteptări prelungite, A. începe să țină un jurnal în care își consemnează dorința și neputința de a scrie (singur) *Arahne și pînza:* mici evenimente, întîmplări din timpul propriei ucenicii în literatură (cum îl citește pe Barthes, cum reverberează și migrează aceste lecturi — « figuri » desprinse din textul admirat — în propria-i viață), conversații cu prietenii, anamneze, fantasme, vise, vechi exerciții de proză (rescrise) — toate ascunse (cu exhibiționistă pudoare) în lungi paranteze, incidente, subsoluri. Teama (dar și fascinația) lui A. de a trăi experiența propriei scriituri într-o îndoită ipostază (de cititor și scriitor) este, în final, dezvăluită.

Într-un tîrziu, spre vară (în 1979), cînd nu mai aștepta nimic — căci pentru A. era mai importantă acum corespunderea, nu corespondența cu Barthes — sosește răspunsul. Deferent, amabil, Alături — împlinind rugămintea lui A. (din finalul scrisorii) — un text (oarecum) inedit, cu adnotările lui Barthes din 1979: *Notes sur André Gide et son Journal.*

Ce răspuns să-i dea? Căci așteptîndu-i scrisoarea, A. și-a terminat de fapt *Anii de ucenicie* . . . Cartea pe care, credul, o visa scrisă *împreună* cu Barthes, corectată, modificată mereu de aceste texte în corespondență s-a scris — în așteptare — singură. « Domnule, vă adresez această scrisoare spre a vă mulțumi . . . » (dec. 1979). A. nu primește însă nici un răspuns (martie 1980).

b). îndrumare pentru cititorul acestui text:

Rép — *Réponses*, Tel Quel, 1971, nr. 47
PlT — *Le plaisir du Texte*, Ed. du Seuil, 1973
RB — *Roland Barthes par Roland Barthes*, Ed. du Seuil, 1975
Bpt — *Barthes — puissance trois*, Quinzaine littéraire, 1975, nr. 205
Fr — *Fragments d'un discours amoureux*, Ed. du Seuil, 1977

https://biblioteca-digitala.ro

ROLAND BARTHES

LECȚIA

(. . .) Înțeleg prin *literatură* nu un corp sau o suită de opere, nici măcar un domeniu comercial sau educativ, ci grafia complexă a urmelor unei practici: practica scrisului. Urmăresc, deci, la ea, în mod esențial, textul, adică țesătura de semnificanți care constituie opera, pentru că textul este nivelarea însăși a limbii, și pentru că tocmai în interiorul limbii trebuie să fie combătută și deturnată limba: nu prin mesajul căruia îi servește drept instrument, ci prin jocul de cuvinte căruia ea îi este teatru. Pot spune, deci, tot atît de bine: literatură, scriitură sau text. Forțele de libertate existente în literatură nu depind de persoana civilă, de angajamentul politic al scriitorului, care, în fond, nu e decît un « domn » printre alții, nici măcar de conținutul doctrinal al operei sale, ci de travaliul de deplasare pe care el îl efectuează asupra limbii: din acest punct de vedere, Céline e la fel de important ca Hugo, Chateaubriand ca Zola. Ceea ce încerc să urmăresc aici, este o responsabilitate a formei; dar această responsabilitate nu poate fi evaluată în termeni ideologici — motiv pentru care științele ideologice au avut totdeauna atît de puțină priză asupra ei. Dintre aceste forțe ale literaturii, aș dori să indic trei, pe care le voi așeza sub semnul a trei concepte grecești: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*.

Literatura ia asupră-și multe cunoașteri. Într-un roman ca *Robinson Crusoe*, există o cunoaștere istorică, geografică, socială (colonială), tehnică, botanică, antropologică (Robinson trece de la natură la cultură). Dacă, prin cine știe ce exces, de socialism sau de barbarie, toate disciplinele

---

* Fragmente din lecția inaugurală a Catedrei de semiologie literară de la Collège de France, susținută la 7 ianuarie 1977 și publicată, ulterior, sub titlul Roland Barthes, *Leçon*, Editions du Seuil, Paris, 1978.

https://biblioteca-digitala.ro

noastre ar trebui expulzate din învăţămînt, cu excepţia uneia singure, atunci disciplina literară ar trebui salvată, căci toate ştiinţele sînt prezente în monumentul literar. În acest sens, se poate afirma că literatura, indiferent în numele căror şcoli se proclamă, este absolut, categoric realistă: ea este chiar realitatea, adică însăşi lumina realului. Şi totuşi, astfel cu adevărat enciclopedică, literatura vehiculează cunoaşterile, ea nu fixează, nu fetişizează niciuna ; ea le asigură un loc indirect, şi tocmai acest indirect e preţios. (. . .) . . . scriitura face din cunoaştere o sărbătoare.

Paradigma pe care o propun aici nu se conformează împărţirii funcţiilor ; ea nu-şi propune să aşeze de o parte savanţii, cercetătorii şi de cealaltă parte scriitorii, eseiştii ; ea sugerează, dimpotrivă, că scriitura se regăseşte oriunde cuvintele au savoare (*savoir* şi *saveur* au, în latină, aceeaşi etimologie). Curnonski spunea că, în bucătărie, « lucrurile trebuie să aibă gustul a ceea ce sînt ». În ordinea cunoaşterii, pentru a deveni ceea ce sînt, ceea ce au fost, lucrurile au nevoie de un ingredient, de sarea cuvintelor. Tocmai acest gust al cuvintelor face cunoaşterea profundă, fecundă. (. . .)

A doua forţă a literaturii este forţa ei de reprezentare. Din timpurile cele mai vechi şi pînă la încercările avangardei, literatura se străduieşte să reprezinte ceva. Ce? Am s-o spun cu brutalitate: realul.

Realul nu e reprezentabil, şi tocmai pentru că oamenii vor neîncetat să-l reprezinte prin cuvinte, există o istorie a literaturii. Că realul nu este reprezentabil — ci doar demonstrabil — poate fi spus în mai multe feluri: fie că, pornind cu Lacan, e definit ca *imposibilul* ce nu poate fi atins şi scapă discursului, fie că, în termeni tipologici se constată că nu pot fi făcute să coincidă o ordine pluridimensională (realul) şi o ordine unidimensională (limbajul). Or, tocmai acestei imposibilităţi tipologice i s-a împotrivit din totdeauna literatura.

Inexistenţa acestui paralelism între real şi limbaj îi face pe oameni să refuze decizia şi tocmai acest refuz, poate tot atît de vechi ca limbajul însuşi, produce, într-o neobosită strădanie, literatură. (. . .)

A te încăpăţîna înseamnă a afirma Ireductibilul literaturii: ceea ce rezistă şi supravieţuieşte, în ea, discursurilor stereotipe ce o înconjoară: filosofiile, ştiinţele, psihologiile ; înseamnă să acţionezi ca şi cînd ea ar fi incomparabilă şi nemuritoare. Un scriitor — înţeleg, prin aceasta, nu deţinătorul unei funcţii sau servitorul unei arte, ci subiectul unei practici — trebuie să aibă încăpăţînarea celui ce stă la pîndă la răscrucea tuturor celorlalte discursuri, într-o atitudine *trivială* în raport cu puritatea doctrinelor (*trivialis* este atributul etimologic al prostituatei care aşteaptă la răspîntia a trei drumuri). A te încăpăţîna înseamnă, în fond, a menţine faţă de şi împotriva a tot şi a toate forţa unei derive şi a unei aşteptări. Şi tocmai pentru că se încăpăţînează, scriitura e silită să se deplaseze. Căci puterea

https://biblioteca-digitala.ro

pune stăpînire pe plăcerea scrisului ca şi pe orice altă plăcere, pentru a o manipula şi a obţine astfel un produs gregar, nu pervers, tot aşa cum pune stăpînire şi pe produsul genetic al plăcerii iubirii pentru a obţine astfel, în folosul său, soldaţi şi militanţi. *A te deplasa* poate, deci, să însemne: a te duce acolo unde nu eşti aşteptat sau, mai mult şi mai radical, a abjura cele scrise (dar nu neapărat cele gîndite), atunci cînd puterea gregară le utilizează şi le aserveşte.

Prin conceptele sale operatorii, semiologia, care poate fi definită, canonic, drept ştiinţa semnelor, a tuturor semnelor, descinde din lingvistică. Dar lingvistica, într-o anumită măsură ca şi economia (şi comparaţia nu e, poate, lipsită de interes), mi se pare a fi ea însăşi pe cale de-a exploda, prin dezmembrare: pe de o parte, ea e atrasă către un pol formal şi, urmînd această pantă, ca şi econometria, lingvistica se formalizează tot mai mult ; pe de altă parte, ea îşi apropriază conţinuturi tot mai numeroase şi mai depărtate de sfera ei originară ; aşa cum obiectul economiei e astăzi omniprezent, în domeniul politic, social, cultural, tot astfel obiectul lingvisticii nu are limite: limba, aşa cum intuia Benveniste, este socialul însuşi. Pe scurt, fie ea exces de asceză, sau exces de lăcomie, uscată sau dolofană, lingvistica se deconstruieşte. Această deconstrucţie a lingvisticii, eu o numesc *semiologie*. (. . .)

Semiologia (cel puţin semiologia mea) s-a născut dintr-o intoleranţă faţă de acest amestec de rea credinţă şi conştiinţă cinstită ce caracterizează moralitatea generală, şi pe care Brecht, atacînd-o, a numit-o Marea Utilizare. Limba lucrată de putere — iată obiectul acestei prime semiologii.

Semiologia s-a deplasat apoi, ea a căpătat o altă coloratură, continuînd să aibă acelaş obiect politic — căci altul nici nu există. Deplasarea aceasta s-a produs pentru că s-a schimbat societatea intelectuală — suficient să amintim ruptura din mai 68. Pe de o parte, lucrările contemporane au modificat şi modifică imaginea critică a subiectului social şi a subiectului vorbitor. Pe de altă parte, a devenit clar că, în măsura în care aparatele de contestare se înmulţesc, însăşi puterea, ca o categorie discursivă, se divide, se întinde ca o apă ce se revarsă, fiecare grup opoziţional devenind, la rîndul său şi în felul său specific, un grup operativ şi intonînd din proprie iniţiativă însuşi discursul puterii, discursul universal: un soi de excitare morală a cuprins corpurile politice, şi chiar atunci cînd revendicările se făceau în favoarea plăcerii, tonul folosit era ameninţător. Am văzut, astfel, cum majoritatea eliberărilor postulate — ale societăţii, culturii, artei, sexualităţii — erau enunţate ca specii ale unui discurs al puterii: mulţi îşi făceau un titlu de glorie din a scoate la iveală ceea ce fusese cîndva strivit, fără să vadă tot ce, astfel, călcau ei înşişi în picioare.

https://biblioteca-digitala.ro

(. . .) Există o vîrstă cînd îi înveţi pe alţii ceea ce ştii tu ; dar îi urmează o altă vîrstă, cînd îi înveţi pe alţii ceea ce nu ştii nici tu: aceasta înseamnă *a căuta*. A sosit, poate, acum, vîrsta unei alte experienţe: aceea a *dezînvăţării*, cînd laşi să lucreze schimbarea imprevizibilă pe care uitarea o impune sedimentării cunoaşterilor, culturilor, credinţelor pe care le-ai străbătut. Această experienţă are, cred, un nume ilustru şi demodat, pe care aş îndrăzni să-l folosesc aici fără complexe, chiar la răscrucea propriei sale etimologii: *Sapientia:* nici o putere, un dram de cunoaştere, un dram de înţelepciune şi cît mai multă savoare.

În româneşte de ALINA LEDEANU

https://biblioteca-digitala.ro

VITAL RAMBAUD

Roland Barthes sau savoarea

Iată un portret care la prima vedere ar putea surprinde şi părea cam limitat. Într-adevăr, mai mult decît amintirea unui om sau a unui scriitor al savoarei sau chiar al unui scriitor savuros (recitiţi, de pildă, *Mitologii*, care, după douăzeci de ani, şi-au păstrat pe lîngă puterea lor de demistificare, toată savoarea scriiturii), istoricul ideilor va reţine în primul rînd învăţămintele sociologului, ale criticului literar sau ale semiologului ce-a fost Roland Barthes. Şi ar avea dreptate, căci nu există domeniu al ştiinţelor umane care să nu fi profitat de pe urma cercetărilor sale. Dar acela care ar dori să întreprindă, în legătură cu Barthes un studiu asemănător cu *Michelet de el însuşi* şi să încerce să-i « redea acestui om coerenţa sa », nu poate uita că, aşa cum o explică însuşi Barthes în *Roland Barthes de Roland Barthes*, « chiar în faza sa structuralistă, în care sarcina sa esenţială era să descrie inteligibilul uman, el a asociat întotdeauna activitatea intelectuală cu o desfătare » şi ar trebui deci să invoce, de preferinţă, această savoare pe care Barthes însuşi o invoca în frumoasa concluzie la *Lecţia* sa inaugurală de la Collège de France, cînd cerea: « nici o putere, un dram de ştiinţă, un dram de înţelepciune şi cît mai multă savoare ».

Savoare: cuvîntul este gidian. Nu declara oare lui Nathanaël naratorul din eseul *Les Nourritures terrestres*: « Iar imaginea vieţii, ah! Nathanaël, este pentru mine un fruct plin de savoare pe nişte buze arzînd de dorinţă »? Această corespondenţă gidiană nu este întîmplătoare. Într-adevăr, Gide, căruia Barthes îi consacră în 1942 primul său text publicat, a fost modelul literar al lui Barthes, din punct de vedere al scriiturii (« Gide, recunoştea Barthes, este limba mea originară, supa mea literară ») dar şi ca fantasmă a personajului scriitorului, model al rolului său social. De altfel, personalitatea lui Roland Barthes nu poate fi pe deplin înţeleasă decît dacă îl socotim un Gide al epocii noastre. Influenţa pe care a exercitat-o Barthes în ultimii douăzeci de ani este întru totul asemănătoare cu aceea a lui Gide la vremea lui. Pe de altă parte, găsim la Barthes, ca şi la Gide, în afară de aceeaşi exigenţă individualistă şi grijă pentru disponibilitate, o inclinaţie analoagă pentru grupuri,

* Text scris pentru revista *Secolul 20*.

https://biblioteca-digitala.ro

cerc de prieteni sau cenaclu de discipoli. Amintim în legătură cu aceasta cu ce plăcere își ținea seminarul la «École pratique des Hautes Études», definindu-i spațiul drept «falansterian, adică, într-un sens, romanesc», în legătură cu care îi plăcea să citeze vorba lui Nietzsche despre «întrețesătura raporturilor amoroase». Tot de la Gide provenea cu siguranță grija lui Barthes să nu uite ceea ce numea «grăuntele dorinței, revendicarea trupului». Și tot gidian hedonismul pe care, începînd cu *Împărăția Semnelor* în 1970, Barthes l-a propovăduit și cultivat, mai ales în *Sade, Fourier, Loyola, Plăcerea Textului, Roland Barthes de Roland Barthes* și *Fragmente dintr-un Discurs amoros.*

In acest cult barthian al savoarei, scriitura ocupă un loc aparte. Ba este poate chiar locul prin excelență al savoarei: în *Plăcerea Textului*, Barthes o definea drept «știința desfătărilor limbajului», iar în *Lecția* sa inaugurală la Collège de France, afirma că «ea se regăsește oriunde cuvintele au savoare». Barthes mai spunea că: «în natura științei, pentru ca lucrurile să devină ce sînt, ce au fost, trebuie acest ingredient, sarea cuvintelor». Ne vine în gînd acea definiție a scriitorilor pe care Valéry o propunea în *Tel Quel:* «cei pentru care fraza nu este un act inconștient, asemănător cu manducația și cu deglutiția unui om grăbit care nu simte ceea ce mănîncă». Barthes este contrariul acestui om grăbit: nu încetează să guste, să deguste, să savureze cuvintele, avînd grijă să nu le lase niciodată să piardă ceva din «semnificația» lor. Cum o arată cu bună dreptate Jean Roudat în *La Nouvelle Revue Française* «stilul său ține mai puțin de demonstrație cît de voluptate, gustul pentru neologisme care i se reproșa era pentru el o plăcere gustativă». Și, evocîndu-și propria activitate de scriitor, Barthes nota: «La fel ca o bucătăreasă vigilentă, el se străduiește, are grijă ca limbajul să nu se îngroașe prea tare, să nu se prindă». Grija de savoarea limbajului îl determină pe Barthes să pună în mișcare o adevărată mașinărie tipografică: ghilimele, paranteze, cursive, bare, cratime, etc. Tot atîtea modalități la care recurge pentru a scoate în evidență pe scena paginei «plăcerea textului».

Această relație cu limbajul care este de ordinul apetitului («cuvîntul, povestește Barthes, mă duce cu el în funcție de ideea că voi face ceva dintr-însul: este freamătul unui act viitor, ceva ca un apetit») sau de acela al dorinței amoroase, a ceea ce Barthes numea «agățarea», explică de ce au evoluat cercetările lui Barthes prin derivări succesive de la un centru de interes la altul. Amintind că, lucrînd asupra lui La Bruyère, se entuziasmase pe vremuri pentru cuplul «metaforă/metonimie», Barthes recunoștea: «Opera progresează astfel prin ambalări conceptuale, împurpurări succesive, manii perisabile. Discursul înaintează cu destine mărunte, cu crize amoroase». Iar Barthes adăoga, cum o spune undeva, cu plăcerea de «a dezghioca etimologia» cuvîntului (Barthes se întoarce mereu la mitologia cuvintelor, poate pentru ca, cercetîndu-le originea, să le găsească mai bine savoarea: «maliție a limbii: *engouement* (entuziasm) înseamnă obstructiv (obstrucție): cuvîntul îți rămîne cîtăva vreme în gîtlej»).

https://biblioteca-digitala.ro

Fascinaţia pentru fragment (pentru *haiku*-urile japoneze, de pildă, descoperite cu patimă, în timpul unei călătorii în ţara *Împărăţiei Semnelor)* este tot o consecinţă a acestei căutări a savoarei care l-a adus pe Barthes să practice, el însuşi, o lectură şi o scriitură fragmentară. Într-adevăr, pentru Barthes fragmentarea este « o fantasmă a discursului, un căscat al dorinţei », şi implică « o voluptate imediată ». A fragmenta, înseamnă deci, într-un anume fel, a savura mai bine, întîrzîind mai mult asupra cuvintelor. Iar dacă, în *S/Z*, de pildă, a decupat nuvela *Sarrasine* a lui Balzac în « lexii » sau « unităţi de lectură », a făcut-o pentru ca să descopere « pas cu pas » textul « fragmentat stelar », sfărîmat, şi să aibă « posibilitatea » (răgazul, tihna) să urce de-a lungul vinişoarelor sensului.

Şi chiar atunci cînd crearea la Collège de France a unei catedre de semiologie literară îi consfinţea erudiţia, încununînd magisteriul pe care-l exersa la « École Pratique des Hautes Études », şi aşezîndu-l astfel în vîrful ierarhiei universitare, Barthes desfăşura în *Lecţia* sa inaugurală etimologia cuvîntului « savoare » recunoscînd într-însul latinescul « sapientia », regăsind totodată acel « dram de ştiinţă » şi « dram de înţelepciune » de care avea nevoie, el care nu dorea « nici o putere ». Savoarea datorită căreia « scriitura transformă ştiinţa într-o sărbătoare » era într-adevăr pentru el o formă de înţelepciune care-i permitea să scape de orice putere — îndurată sau exersată (ca, de pildă, de acea putere «ascunsă în oricare discurs pe care îl ţii ») şi să se sustragă « discursului aroganţei » pe care, de la *Gradul Zero al Scriiturii* şi de la *Mitologii* n-a încetat nici o dată de a-l combate.

Cu patru zile înainte de accidentul care avea să-i determine moartea, Barthes spunea ziariştilor de la *Nouvel Observateur:* « cînd un om este pradă unei lipse de dorinţă, aceasta este aproape o boală, nu în sensul moral, ci aproape în sensul fizic al cuvîntului. Un om lipsit de dorinţă se ofileşte. Boala, criza civilizaţiei despre care se vorbeşte azi, este poate o criză a dorinţei ». Aceste vorbe care răsună ca un ultim apel la savoare, dobîndesc azi un sens tragic dacă ne gîndim că Barthes, care în urma accidentului său, căzuse într-o stare depresivă, s-a lăsat, probabil, să moară. Să fi fost, oare, şi el lovit de o lipsă de dorinţă? lovit de o lipsă de savoare? Este aici un motiv suplimentar, dar imperios, pentru a evoca, în chip de omagiu, acea savoare pe care Barthes o cultivase cu atîta patimă şi care, într-o zi de martie din anul 1981, i-a lipsit dintr-odată atît de crunt.

https://biblioteca-digitala.ro

LIVIUS CIOCÂRLIE

Puterea împotrivirii sau utopia neputerii la ROLAND BARTHES

Înainte de a încerca o discuție pe marginea unei idei a lui Roland Barthes, precizez — pentru a înlătura orice echivoc: cred în importanța operei eseistului; în ultimii ani el a fost — cred, de asemenea — cel mai mare scriitor francez. Însă, mai cred, principalul său merit n-a constat în a fi impus adevăruri, cît în a fi dat de gîndit — fie pe urmele sale, fie împotriva lui.

În ceea ce privește afirmarea calității de mare scriitor a lui Roland Barthes, ea nu pornește — nu doar — de la însumarea — mai nou aproape unanim acceptată — a criticii literare printre bunurile literaturii, ci mai curînd de la o părere formulată astfel în *Lecția* inaugurală a cursului de semiologie, la Collège de France: «. . . de la Eliberare, mitul marelui scriitor francez, depozitar sacru al tuturor valorilor superioare, se fărămițează, se istovește și moare puțin cîte puțin cu fiecare dintre ultimii supraviețuitori ai epocii dintre războaie; un nou tip intră în scenă, pe care nu mai știm — sau nu știm încă — să-l numim: scriitor? intelectual? scriptor?» *

A porni într-o încercare despre Roland Barthes de la propriile lui păreri este rezonabil, căci procedînd altfel te expui unui mare risc, întrucît el a fost unul din acei autori lucizi care au spus mai întotdeauna, undeva prin scrierile lor, ceea ce, nu cu același har, te pregăteai să spui despre ei. Îmi propusesem să dovedesc că frecventa transformare a metodei nu l-a împiedicat pe criticul francez să rămînă mereu el însuși, adică să mențină nemodificate opțiuni și atitudini suficient de numeroase și de adînci ca să formeze, reunite, un crez consecvent. Or, iată, în aceeași *Lecție*, la care se va referi cu precădere eseul de față, semiologul a explicat mecanismul dialectic al consecvenței transformatoare și, în același timp, l-a justificat. «*A te deplasa* poate deci să însemne: a te afla acolo unde nu ești așteptat, sau încă — și mai radical — a abjura ce ai scris (însă nu, neapărat, și ce ai gîndit) . . .» (p. 26), spune Roland Barthes despre mersul literaturii în general. *Încăpățînîndu-se* să-și afirme natura ireductibilă, diferită de cea a discursurilor dimprejurul ei, literatura se transformă, căci «tocmai fiindcă se încăpățînează este determinată scriitura să se deplaseze» *(ibid.)*.

---

* Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Ed. du Seuil, 1978, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro

Reiese că rostul schimbărilor ar fi menținerea identității literaturii și, implicit, a discursului lui Roland Barthes, identitate mereu amenințată de a fi recuperată — altfel spus: anulată — de alte discursuri. Însă există un rost mai adînc. Limbajul literar — și odată cu el cel al lui Roland Barthes — se ferește de recuperare, deoarece orice alt limbaj, crede criticul, este unul al puterii și îl reduce pe cine-l folosește fie la condiția de supus, fie la cea de stăpîn. Pe cel recuperat, « puterea gregară îl utilizează și îl aservește » *(ibid.)*. Acțiunea ei autoritară nu este conjuncturală, ci ține de chiar structura limbii: « Acest obiect, ni se spune, în care se înscrie dintotdeauna puterea, este limbajul — sau, pentru a fi mai precis, expresia sa obligată: limba » (p. 12). Fiind normată, limba « se definește mai puțin prin ce îngăduie decît prin ce obligă să se spună » *(ibid.)*.

Nu voi insista în discuția anunțată asupra a ceea ce, în limbă, nu are numai consecința de a ne înregimenta pentru a ne aservi. Nu asupra nevoii noastre de a fi unii împreună cu alții prin comunicare vreau să insist. Nu, de asemenea, asupra observației posibile că, în fond, recuperarea artistului înseamnă și integrarea lui în cultură care, orice s-ar zice și chiar dacă poate fi manipulată, stă pavăză împotriva aberației și nu în folosul ei. Cu asemenea contraargumente, discuția și-ar pierde orice funcție explicativă, întrucît ar părăsi cu totul teritoriul paradoxal al gîndirii lui Roland Barthes pentru a se situa în locuri comune. Și, în orice caz, înainte de orice delimitare, este de subliniat hotărîrea cu care, în acest secol de atîtea ori mutilat de excesele puterii, un om virtual puternic refuză să-și asume putere de orice fel.

Acest refuz — aceasta e problema — cum poate el să devină efectiv? Luptînd împotriva instrumentului puterii dinăuntrul lui. Sau, cu cuvintele criticului: « . . . din interiorul limbii trebuie combătută, deturnată limba » (p. 17). Cum, iarăși? Făcînd literatură: « Acest fals salutar, această eschivă, această păcăleală minunată care permite să înțelegi limba în afara puterii, în splendoarea unei revoluționări permanente a limbajului, o numesc, în ceea ce mă privește: literatura » (p. 16).

Soluția pare oarecum la îndemînă, însă se ivește o îndoială: să fie literatura chiar cu totul liberă de tentațiile și, mai ales, voit sau nu, de mecanismele puterii? Cînd Roland Barthes însuși pomenește la un moment dat de « a treia forță a literaturii » (p. 28), să fie acesta numai un fel de a vorbi?

Deci literatura are mai multe puteri, ceea ce nu surprinde cîtă vreme criticul se ocupase mai înainte de *pluralitatea puterii*. Pe de altă parte, însușirea de a fi plural caracterizează, tot după părerea lui, textul literar. Această analogie — dacă nu mai mult — între putere și literatură, devine tulburătoare. Ce poate fi mai textual decît imaginea puterii care, de cîțiva ani încoace, sub privirile criticului, « se diviza, se întindea ca o apă care aleargă peste tot » (p. 33)?

Totuși, asemenea apropieri, în fond metaforice, nu reușesc, numai ele, să pună în cumpănă ideea despre calitatea literaturii de a fi liberă de putere. De aceea, să observăm mai de aproape în ce fel se exercită forța constrîngătoare a limbii, ca să ne dăm seama dacă într-adevăr ea nu operează și literar.

Prin structura ei, limba ne obligă să vorbim, să gîndim, să ne înfățișăm lumea și pe noi înșine într-un fel prestabilit. Vrînd nevrînd, francezul va pune subiectul înaintea verbului, de unde urmarea filozofic inacceptabilă pentru Roland Barthes: « . . . ce fac nu e decît consecința și consacrarea a ceea ce sînt » (p. 13). Se știe, el s-a răzvrătit întotdeauna împotriva priorității naturii față de istorie. Natura neistoricizată este un mit. Transformîndu-se, literatura îi scapă. Dar, chiar așa să fie? Lipsesc oare cu totul permanențele literaturii? *Puterea* ei de a crea mituri, să fie un mit? Răspunsul lui Roland Barthes ar fi fost că nu orice literatură, nu

https://biblioteca-digitala.ro

literatura așa cum o înțelegea el creează mituri. Care este acea literatură? Nu cumva cea credincioasă *naturii* ei?

Altă servitute a limbii: « ... mesajul generat de limbă n-o epuizează; (...) ea îi poate supraviețui acestui mesaj și poate face să se audă în el, cu o rezonanță adesea grozavă, altceva decît spusese el, supraimprimînd vocii conștiente, rezonabile a subiectului, vocea dominatoare, încăpățînată, implacabilă a structurii » (pp. 13—14). Dar literatura? să ne întrebăm. Nu suferă și ea de o constrîngere a structurilor, fie ele ale operei, ori ale genului, ale curentului literar? Nu *literatura adevărată?* Roland Barthes, întotdeauna rezervat față de ceea ce se dă drept adevăr, nu și-ar fi asumat acest concept. Atunci, iarăși, nu literatura așa cum o înțelegea el? Să cădem de acord. Dar vocea dominatoare, încăpățînată, implacabilă a structurii *inconștientului*, nu se supraimprimă nici ea, cu o rezonanță adesea grozavă, vocii conștiente, rezonabile a autorului?

« A vorbi, și cu atît mai vîrtos a cuvînta (discourir), nu înseamnă a comunica, așa cum se repetă prea des, ci înseamnă a supune » (p. 14). Dar scriitorul, ce altceva urmărește el, fie cu mijloacele blînde ale seducției, fie cu puterea nemijlocită a gîndirii, a viziunii, a cunoașterii omului, a modalității, etc.? Nu scriitorul așa cum îl înțelegea Roland Barthes?

« ... două rubrici se desenează, mai spune criticul despre limbă: autoritatea aserțiunii, gregaritatea repetiției » (p. 14). Dar o operă originală nu este ca o aserțiune în spațiul literaturii? Nu vorbim despre puterea originalității? Iar repetiția să fie numai un semn al mediocrității? Propunîndu-și modele, clasicul este oare gregar? Nu intră cine scrie un sonet în grupul mare de autori care « s-au supus » formei de sonet? Și nu spune Roman Jakobson: « Principiul similarității guvernează poezia »[1]? Nu, deci, poezia așa cum o înțelegea Roland Barthes?

Cum se vede, ne răsucim mereu în același cerc. Literatura, așa cum o știm, pare să-l contrazică pe critic de fiecare dată, însă rămîne prezumția că în accepția lui, literatura înseamnă altceva — un înțeles în lumina căruia puterea literaturii n-ar mai exista. Chiar scrierea lui, dealtfel, mizează îndeosebi pe o « slăbiciune » a cuvîntului: aceea de a nu putea să se închidă cu precizie în limitele unui singur sens. Dacă Roland Barthes și-a asumat cu un fel de satisfacție o învinuire gravă — impostura — n-a fost ca să-și arate, ca un personaj al lui Hawthorne, litera stacojie de pe piept, ci — pur și simplu — pentru că *impostura* sugerează, alături de vina morală, absența unui loc, a unei posturi identificabile și statornice. Numindu-l impostor, Raymond Picard l-a acuzat, prin chiar cuvîntul folosit, de a fi *atopic* — adică a validat proiectul dintotdeauna al lui Barthes. Eseistul a profitat în scrisul lui de neputința cuvintelor de a-și uita trecutul. Stîrnind desigur o rumoare între zidurile austere ale venerabilului Colegiu al Franței, el s-a declarat în lecția inaugurală *trivial*, amintindu-și de sensul etimologic — *situat la răscrucea a trei drumuri* — și definindu-se iarăși ca cel care, asemenea literaturii în accepția lui, se deschide către toate căile, însă rămîne neutru, neangajat. La fel, în *Fragments d'un discours amoureux*, literaritatea ambiguă pornește de la o slăbiciune gramaticală: cuvîntul *l'autre* nu precizează genul, încît discursul se referă la un partener nedefinit. Prin urmare, scrierea lui Roland Barthes se întemeiază pe slăbiciunea cuvîntului — dar nu este aceasta mai curînd o bogăție? — de a fi prea plin. Din punctul său de vedere, cu asemenea mijloace, literatura scapă de autoritatea limbii deși, cum vedem, tocmai din structura limbajului provine nelimitarea sensului. Pe de altă parte, nelimitarea însăși nu este ea o putere a literaturii, și anume cea dintîi?

---

[1] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de minuit, Paris, 1968, p. 67.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toate că, așadar, resursele literaturii par să fie acelea ale limbii, pentru a înțelege concepția lui Roland Barthes, trebuie să căutăm în afara limbajului, căci altfel vom cădea sub incidența afirmației: «... puterea *(libido dominandi)* este acolo, ghemuită în orice discurs» (p. 10). O clipă, dar numai una, am putea s-o căutăm în «limba activă», opusă limbii înghețate pe care lingvistul a despărțit-o de vorbire. Spre deosebire de aceasta, cea activă va fi încredințată observației semiologului și ar conține «impurul limbii», adică «dorințele, temerile, înfățișările, intimidările, avansurile, tandrețele, protestele, scuzele, agresiunile, muzicile» (p. 32). Într-adevăr, așa ne apare limbajul literaturii, dar cum ar putea să-i apară astfel lui Roland Barthes, de vreme ce aproape toate componentele enumerate sînt, într-un fel sau altul, legate de putere? Așadar, tot în afara oricărui discurs urmează să căutăm, și anume în acel nelimbaj care este Textul. «Textul, spune Barthes, conține puterea de a fugi la nesfîrșit de vorbirea gregară (cea care se agregă), chiar dacă aceasta încearcă să se reconstituie în el» (p. 34).

Să lăsăm la o parte, ca pe o ceartă de cuvinte, constatarea că, fugind de putere, textul «conține puterea de a fugi», și să-l acceptăm ca pe «indexul însuși al *desprinderii de putere* (*dépouvoir)*» *(ibid.)*. Ce este textul ni se spune și metaforic și limpede. Metaforic: «... atingerea ușoară (l'affleurement) a limbii» (p. 16). Limpede: «... țesătura de semnificanți care constituie opera» *(ibid.)*.

Acesta era răspunsul. Pentru ca limba să fie privată de putere, literatura trebuie să se golească de semnificații, rămînînd să fie un joc de semnificanți. Ea va exista «nu prin mesajul al cărui instrument este (limba, n.n.), ci prin jocul cuvintelor al cărui teatru este» (p. 17).

Cui definiția i-ar părea aridă, îi stă la dispoziție una mai atrăgătoare, dată încă din *Mythologies*, prin chiar descrierea singurului mit în legătură cu care Roland Barthes mărturisește «o mare predilecție»[1] — music-hallul. Aici, eseistul face un premonitor «portret» al textului și, probabil fără să știe, un admirabil autoportret. Unul care, ce-i drept, trebuie citit pe alocuri prin răsturnare, ca un negativ fotografic, întrucît dacă aici, ca și în alte locuri, eseistul pledează pentru o artă algebric neutrală, spălată de orice aluviuni aduse de apele subterane, este ca un reflex al faptului că propriul său stil a fost aluziv și, adesea, visceral.

În spectacolul de varietăți, pe Roland Barthes îl încîntă chiar varietatea, întreruperea timpului și reducerea lui la starea de «timp literal», «cel mai bun pentru a servi unui gest». «În fond, varietatea, nu o simplă tehnică de distracție, este o condiție a artificiului (în sensul baudelairian al cuvîntului). A scoate gestul din pulpa lui dulceagă de durată, a-l prezenta într-o stare superlativă, definitivă, a-i da caracterul unei vizualități pure, a-l degaja de orice cauză, a-l epuiza ca spectacol și nu ca semnificație, aceasta este estetica originală a music-hallului». Ferit de mîzga psihologiei, spectacolul se rezumă la «înfruntarea dintre un gest și un material». Music-hallul mai este «forma estetică a muncii», a muncii devenite eveniment: «... acest eveniment este alcătuit din perfecțiunea fragilă a unui efort», «... moment aproape imposibil, pe punctul de a se îneca în perfecțiunea săvîrșirii sale, fără a se fi ferit cu totul de riscul unui eșec». În music-hall, Roland Barthes descoperă, deci, «o stare contradictorie a istoriei umane»: «... pericolul și efortul sînt semnificate chiar în momentul cînd se subsumează rîsului și grației». «Feerie profundă», music-hallul «înlătură asprimea travaliului și nu păstrează decît epura lui». În el, supremă explicație a euforiei, «obiectele își pierd sinistra încăpățînare a absurdității: artificiale și ustensile, ele înce-

---

[1] Roland Barthes, *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris, pp. 176—179.

https://biblioteca-digitala.ro

tează pentru o clipă de *a plictisi* ». Un lucru a refuzat Roland Barthes întotdeauna — şi numai cu rea-voinţă i se poate contesta reuşita: a refuzat să fie plictisitor.

În acelaşi timp, nici Roland Barthes, nici epura lui: textul, nu sînt gratuiţi. Acolo unde intervine efortul şi primejdia eşecului, umanitatea este prezentă în esenţa ei. De aceea, revenind la lecţia inaugurală, nu cu mirare aflăm că literatura — deşi numai un joc al semnificanţilor în accepţia criticului — « ştie multe despre oameni » (p. 19). Prin mijlocirea ei, « cunoaşterea (le savoir) reflectează fără încetare asupra cunoaşterii, într-un discurs care nu mai este epistemologic, ci dramatic » *(ibid.)*. Iar aceasta, nu prin renunţarea la cele înainte afirmate, ci tot prin deturnarea limbii de la ocupaţiile ei diurne. « "A schimba limba", cuvînt mallarméan, este concomitent — constată criticul — cu "a schimba lumea", cuvînt marxist » (p. 23). Aşa să fie, însă dacă este aşa, ce putere formidabilă în jocul de semnificanţi !

Cred, pentru a spune lucrurile răspicat, că Roland Barthes se roteşte fascinant în mirajul unui cerc vicios. El vrea să rupă literatura de putere, făcînd din ea locul exclusiv al dorinţei, însă dorinţa este însuşi impulsul nostru de a domina. În sintagma *libido dominandi*, al doilea cuvînt nu circumstanţiază, ci specifică. Pentru a ieşi din impas, există o singură soluţie: solipsismul. Dorinţa literaturii se va exercita asupra literaturii însăşi. În loc să existe pentru a semnifica, semnificanţii se vor juca numai pentru ca să existe jocul de semnificanţi. Iar pentru a nu fi recuperat de sens, acesta — jocul — se va transforma mereu. Principiul său va fi modernitatea perpetuă. Din păcate, nou cerc vicios, modernitatea domină prin ea însăşi, căci scăpîndu-i sensului îi scapă şi lecturii. Prin modernitatea ei perpetuă, literatura îl timorează pe cititor cu umilinţa neputinţei sale de a o citi.

Dacă alţi contemporani — şi printre ei îndeosebi apropiaţii criticului, cei din grupul « Tel Quel » — s-au învăţat cu orgoliul de a intimida, el, sincer ca nimeni altul în împotrivirea faţă de puterea proprie, a mai imaginat o soluţie, formulată astfel: « ... atîtea limbaje cîte dorinţe » (p. 25). Dacă fiecare va fi scriitor, sau puţini scriitori, reuniţi de aceeaşi dorinţă, se vor grupa, atunci — pe de o parte — dorinţa conţinută în literatură nu se va îndrepta către altul, ori va fi comuniune, deci nu va domina, iar — pe de alta — accesul lecturii la scriere va fi asigurat.

Lucid chiar în reverie, criticul îşi numeşte propunerea « utopică » (p. 25) şi de aceea consideră utopia definitorie pentru modernitate: « ... modernitatea, spune el, se poate defini prin acest fapt nou: în ea se concep *utopii de limbaj* » (p. 23). Cu generozitate, îi atribuie întregii epoci propria sa, neputincioasa sa încercare de a nu fi puternic. Şi pentru că a nu fi puternic înseamnă a fi slab, Roland Barthes, situat « la orizontul imposibil al anarhiei limbajului — acolo unde limba încearcă să-i scape propriei ei puteri » (p. 27), acceptă pînă şi conştiinţa de a fi un decadent. El îşi asumă un « moment în acelaşi timp decadent şi profetic, moment de apocalipsă blîndă » (p. 41).

Într-adevăr, este o blîndeţe în proiectul lui surîzător. Şi este o tristeţe în acest surîs.

https://biblioteca-digitala.ro

BARTHES-ANTONIONI

Dragă Antonioni . . .

În tipologia sa, Nietzsche distingea două figuri: preotul și artistul. Preoți, avem astăzi mai mulți decît ne trebuie: de toate religiile și chiar în afara religiei; dar artiști? Aș dori, dragă Antonioni, să-mi împrumuți pentru o clipă cîteva trăsături ale creației tale, ca să pot fixa cele trei forțe, sau, dacă preferi, cele trei virtuți care-l reprezintă, în ochii mei, pe artist. Le voi numi îndată: vigilența, înțelepciunea și, cea mai paradoxală dintre toate, fragilitatea.

Spre deosebire de preot, artistul se miră și admiră; privirea sa poate fi critică, dar nu acuzatoare: artistul nu cunoaște resentimentul. Opera ta e deschisă Modernului, tocmai pentru că ești un artist. Mulți arborează Modernul ca pe un drapel de luptă împotriva vechii lumi, a valorilor ei compromise; pentru tine, însă, Modernul nu este termenul static al unei opoziții facile; Modernul este, dimpotrivă, dificultatea activă de a urma schimbările Timpului, dar nu numai la nivelul marii Istorii, ci și în interiorul acelei mici Istorii, căreia existența fiecăruia dintre noi îi este măsură. Începută imediat după terminarea ultimului război, opera ta a crescut, cu fiecare moment, urmînd o mișcare de dublă vigilență: față de lumea contemporană și față de tine-însuți; fiecare film al tău a fost, la propria ta scară, o experiență istorică, adică abandonarea unei vechi probleme și formularea unei noi întrebări; ceea ce înseamnă că ai trăit și ai tratat istoria

* Acest text, pronunțat de Roland Barthes — nu mult înaintea morții sale — la Bologna, cu ocazia unui omagiu consacrat lui Antonioni, a fost publicat ulterior în revista *Cahiers du Cinéma* — mai 1980.

acestor ultimi treizeci de ani cu subtilitate, nu ca pe materia unui reflex artistic sau a unui angajament ideologic, ci ca pe o substanţă căreia i-ai extras, cu fiecare operă, magnetismul. Pentru tine, conţinuturile şi formele sînt deopotrivă istorice; dramele — aşa cum ai afirmat — sînt tot atît psihologice cît şi plastice. Socialul, narativul, nevroticul nu sînt decît nivele, pertinente, cum se spune în lingvistică, ale lumii totale, *ce constituie obiectul oricărui artist: există succesiune, nu ierarhie de interese. În fond, spre deosebire de filosof, artistul nu evoluează; el îşi plimbă, ca pe un instrument foarte sensibil, Noul succesiv pe care i-l oferă propria sa istorie: opera ta nu e un reflex fix, ci un moar pe care se perindă în funcţie de unghiul privirii şi de solicitările timpului, figurile Socialului sau ale Pasionalului şi acelea ale inovărilor formale, ale universului narativ în slujba Culorii. Preocuparea ta faţă de epocă nu e aceea a unui istoric, politician sau moralist, ci mai curînd a unui utopist căutînd să perceapă, în cîteva puncte precise, noua lume, pentru că îşi doreşte această lume, căreia vrea să-i şi aparţină. Vigilenţa artistului, care e şi a ta, este o vigilenţă amoroasă, o vigilenţă a dorinţei.*

Numesc înţelepciune a artistului nu o virtute antică şi, cu atît mai puţin, un discurs mediocru, ci dimpotrivă, acea cunoaştere morală, acea acuitate a discernămîntului, care îi permite să nu confunde niciodată sensul cu adevărul. Cîte crime nu a comis umanitatea în numele Adevărului? Cîte războaie, represalii, teroare, genocide pentru triumful unui sens? Artistul, însă, ştie că sensul unui lucru nu este şi adevărul lui; această cunoaştere este o înţelepciune, o înţelepciune nebunească, am putea spune, pentru că ea îl izolează de comunitate, de turma fanaticilor şi a aroganţilor.

Totuşi, nu toţi artiştii dau dovadă de o asemenea înţelepciune: unii ipostaziază sensul. Această operaţiune teroristă se numeşte, în general, realism. De aceea, cînd declari (într-un dialog cu Godard): « Simt nevoia să exprim realitatea în termeni care să nu fie întru totul realişti », dovedeşti un sentiment exact al sensului: nu îl impui, dar nici nu-l aboleşti. Această dialectică conferă filmelor tale (voi folosi din nou acelaşi cuvînt) o mare subtilitate: arta ta constă în a lăsa sensului cale liberă, şi ca indecisă, din scrupul. Tocmai prin aceasta îndeplineşti realmente sarcina artistului de care au nevoie timpurile noastre: a nu fi nici dogmatic, nici nesemnificativ. Astfel, în primele tale scurt-metraje despre gunoierii din Roma sau despre fabricarea mătăsii artificiale la Torviscosa, descrierea critică a unei alienări sociale oscilează, persistînd totuşi, în favoarea unui sentiment mai patetic, mai imediat, al trupurilor surprinse în efortul muncii. În Strigătul, *sensul puternic al operei este, dacă putem spune aşa, însăşi incertitudinea sensului: rătăcirile unui om care nu-şi poate confirma nicăieri identitatea şi ambiguitatea concluziei (sinucidere sau accident) îl face pe spectator să se îndoiască de sensul mesajului. Această instabilitate a sensului, care nu înseamnă abolirea sa, îţi permite, Antonioni, să loveşti în fixităţile psihologice ale realismului: în* Deşertul roşu, *nu mai asistăm la criza sentimentelor, ca în* Eclipsa, *unde sentimentele sînt certe (eroina îşi iubeşte soţul): totul se adună şi face rău într-o zonă secundă, în care afectele — suferinţa afectelor — scapă acestei armături a sensului care e codul pasiunilor. În fine — ca să rezum —, ultimele tale filme transferă această criză a sensului în miezul identităţii evenimentelor (*Blow up*) sau persoanelor (*Profesiunea: Reporter*). De fapt, există, de-a lungul creaţiei tale, o critică constantă, deopotrivă dureroasă şi exigentă, adusă puternicei amprente a sensului, pe care o numim destin.*

Această oscilaţie — aş prefera să spun mai exact: această sincopă a sensului — urmează căi tehnice, specifice filmului (decor, planuri, montaj), pe care nu e cazul să le analizez acum, căci nu am competenţa să o fac; mă aflu aici, cred eu, pentru a spune prin ce anume opera ta îi angajează, dincolo de cinema, pe toţi artiştii lumii contemporane: travaliul tău constă în a conferi subtilitate sensului celor spuse, povestite, văzute sau simţite de om, iar această subtilitate a sensului, această convingere că sensul

https://biblioteca-digitala.ro

nu se oprește în mod grosolan la cele spuse, ci merge totdeauna mai departe, fascinat de ceea ce există dincolo de sens, e, cred, aceea a tuturor artiștilor al căror obiect nu este cutare sau cutare tehnică, ci acest fenomen ciudat, vibrația. Obiectul reprezentat vibrează în detrimentul dogmei. Mă gîndesc la cuvintele pictorului Braque: « Tabloul este încheiat atunci cînd a făcut să dispară ideea ». Mă gîndesc la Matisse desenînd, din pat, un măslin și observînd atent, după o vreme, vidurile dintre ramuri, descoperind că prin această nouă viziune se elibera de imaginea obișnuită a obiectului desenat, de clișeul « măslin ». Matisse descoperea astfel principiul artei orientale, care vrea totdeauna să redea vidul, sau mai curînd care surprinde obiectul figurabil în clipa rară, cînd extremul identității sale se prăbușește brusc într-un nou spațiu, al interstițiului. Într-un anumit fel, arta ta este, și ea, o artă a interstițiului (în acest sens, Aventura oferă o demonstrație strălucită), și deci, tot într-un anumit fel, arta ta oferă unele raportări la Orient. Filmul tău despre China a fost acela care mi-a trezit dorința de a face o călătorie acolo; și dacă filmul a fost respins, provizoriu, de cei ce ar fi trebuit să înțeleagă că forța iubirii lui era deasupra oricărei propagande, e pentru că a fost judecat în virtutea unui reflex al puterii și nu al unei exigențe a adevărului. Artistul e lipsit de putere, dar el se află în anumite relații cu adevărul; opera sa, totdeauna alegorică, dacă e o mare operă, îl și surprinde dintr-o parte; lumea sa este indirectul adevărului.

De ce este decisivă această subtilitate a sensului? Tocmai pentru că sensul, odată fixat și impus, cînd încetează să mai fie subtil, devine un instrument, o miză a puterii. Subtilizarea sensului e deci o activitate politică secundă, cum este orice efort ce vizează să dezagrege, să tulbure, să înfrîngă fanatismul sensului. Primejdia nu lipsește. De aceea, a treia virtute a artistului (acord cuvîntului « virtute » sensul latin), e fragilitatea sa: artistul nu e niciodată sigur că va putea trăi, lucra: propoziție simplă, dar serioasă: înlăturarea sa e un lucru posibil.

Prima fragilitate a artistului e aceasta: el face parte dintr-o lume în transformare, dar el însuși se schimbă; fapt banal, dar pentru artist, amețitor. Căci el nu știe niciodată dacă opera pe care o propune e rodul schimbării lumii, sau a schimbării propriei subiectivități. Tu ai fost totdeauna conștient, se pare, de această relativitate a Timpului, declarînd, de pildă, într-un interviu: « Dacă lucrurile despre care vorbim astăzi nu sînt acelea despre care vorbeam imediat după război, e pentru că, într-adevăr, lumea din jurul nostru s-a schimbat, dar și pentru că noi înșine ne-am schimbat. S-au schimbat și exigențele și scopurile și temele noastre ». Fragilitatea este, aici, aceea a unei îndoieli existențiale de care artistul e cuprins pe măsură ce avansează în vîrstă și în operă; această îndoială e dificilă, chiar dureroasă, pentru că artistul nu știe niciodată dacă ceea ce vrea să spună e o mărturie veridică asupra lumii, așa cum s-a schimbat ea, sau simplu reflex egotist al nostalgiei, sau al dorinței sale: călător einsteinian, el nu știe niciodată dacă trenul sau spațiul-timp e acela care înaintează, dacă e martor sau om al dorinței.

Un alt motiv de fragilitate este, paradoxal, pentru artist, fermitatea și insistența privirii sale. Puterea, de orice fel ar fi, pentru că înseamnă violență, nu privește niciodată; dacă ar privi un minut în plus (un minut prea mult), și-ar pierde esența de putere. Artistul, însă, se oprește și privește îndelung, și pot să-mi închipui că te-ai făcut cineast pentru că aparatul de filmat este un ochi, constrîns, prin dispunere tehnică, să privească. Ceea ce adaugi tu acestei dispuneri, comună tuturor cineaștilor, este privirea radicală asupra lucrurilor, pînă la epuizarea lor. Pe de o parte, tu privești îndelung ceea ce nu ți se cerea să privești, prin convenție politică (țăranii chinezi), sau prin convenție narativă (timpii morți ai unei aventuri). Pe de altă parte, eroul tău privilegiat este acela care privește (fotograf sau reporter). Lucru periculos, căci privind mai mult decît ți se cere (insist asupra acestui supliment de intensitate) deranjezi toate

https://biblioteca-digitala.ro

ordinele stabilite, oricare ar fi ele, în măsura în care, de obicei, însăşi timpul acordat privirii e controlat de societate: de unde, atunci cînd opera scapă acestui control, natura scandaloasă a unor fotografii şi a unor filme: nu cele mai indecente sau cele mai combative, ci tocmai acelea mai «serioase».

Artistul este, aşadar, ameninţat nu numai de puterea constituită — martirologul artiştilor cenzuraţi de Stat, de-a lungul Istoriei, ar fi de o lungime exasperantă — ci şi de sentimentul colectiv, oricînd posibil, că o societate se poate lipsi foarte bine de artă: activitatea artistului e suspectă pentru că ea deranjează confortul, securitatea sensurilor statornicite, pentru că este în egală măsură costisitoare, dar gratuită, şi pentru că noua societate care-şi caută identitatea, trecînd prin regimuri foarte diferite, nu a decis încă ce trebuie să gîndească, ce va trebui să gîndească despre lux. Soarta noastră este nesigură, şi această nesiguranţă nu are legătură simplă cu soluţiile politice pe care ni le putem noi imagina pentru suferinţa lumii; ea depinde de această Istorie monumentală, care decide, într-un mod greu de conceput, nu asupra nevoilor noastre, ci asupra dorinţelor noastre.

Dragă Antonioni, am încercat să spun, în limbajul meu intelectual, care sînt motivele ce fac din tine, dincolo de cinema, un artist al timpului nostru. Acest compliment, o ştii prea bine, nu e lipsit de temei; căci a fi artist în ziua de azi, nu mai e o situaţie susţinută de frumoasa conştiinţă a unei funcţii sacre sau sociale; nu mai înseamnă să te aşezi senin în Panteonul burghez al Farurilor Umanităţii; înseamnă, în momentul fiecărei opere, să fii nevoit să înfrunţi în tine acele spectre ale subiectivităţii moderne, care sînt, cînd încetăm să mai fim preoţi, oboseala ideologică, reaua conştiinţă socială, atracţia şi dezgustul pentru arta facilă, oscilările responsabilităţii, neîncetatul scrupul sfîşiindu-l pe artist între solitudine şi gregaritate. Profită, deci, astăzi, de această clipă calmă, armonioasă, împăcată, cînd o întreagă colectivitate înalţă glasuri la unison spre a-ţi recunoaşte, a-ţi admira, a-ţi iubi opera. Căci mîine, munca anevoioasă reîncepe.

« Dragă prietene,

Îţi mulţumesc pentru « Camera clară », care este o carte luminoasă şi totodată foarte frumoasă. Mă surprinde că afirmi, în capitolul trei, a fi un subiect oscilînd între două limbaje, unul expresiv, altul critic, şi confirmi această opinie în extraordinara ta primă lecţie la Collège de France.

Dar ce altceva e artistul, dacă nu un subiect oscilînd şi el între două limbaje, un limbaj care exprimă, altul care nu exprimă? Acestea au fost, de cînd lumea, dramele inexorabile şi inexplicabile ale creaţiei artistice.

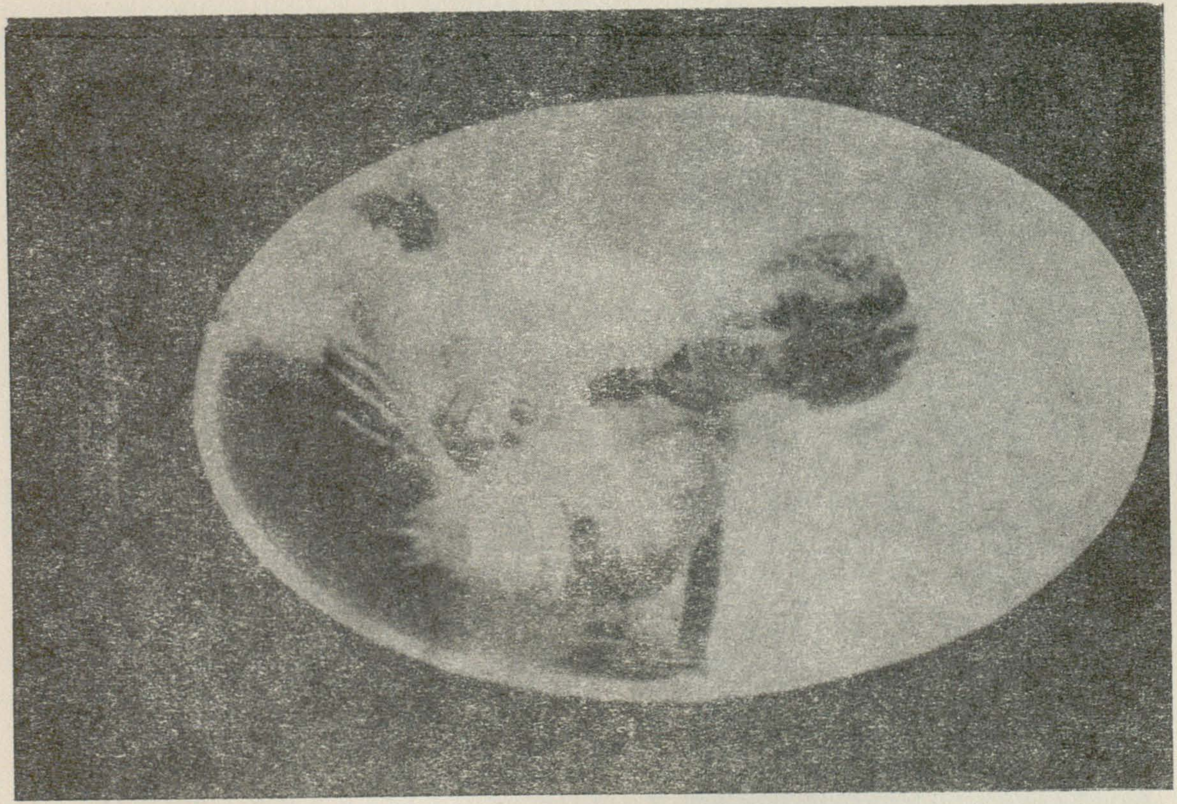
Tocmai scriam această scrisoare, cînd mi-a parvenit, telefonic, vestea morţii lui Roland Barthes. Nu ştiam că suferise un accident şi am simţit că mi se taie răsuflarea, şi o durere ascuţită în cap. Primul lucru la care m-am gîndit a fost acesta: iată, acum lumea e mai săracă cu un strop de blîndeţe şi de inteligenţă. Cu un strop de iubire. Cu toată iubirea pe care o punea ca să trăiască şi să scrie în viaţa sa şi în scriitura sa.

Sînt încredinţat că, pe cît vom avansa noi în această lume, care pentru el descreşte brutal, pe atît vom simţi mai mult lipsa acestor « virtuţi », care erau ale sale.

MICHELANGELO ANTONIONI

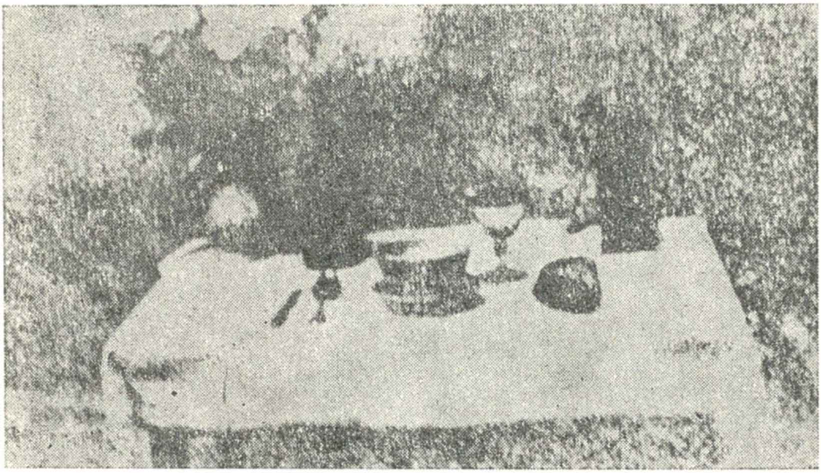
În româneşte de ALINA LEDEANU

https://biblioteca-digitala.ro



FOTOGRAFIA CA PRIVIRE POSTUMĂ

https://biblioteca-digitala.ro


Prima fotografie (Niepce, *Masa pusă*, aprox. 1822)

ROLAND BARTHES

CAMERA CLARĂ

https://biblioteca-digitala.ro

Portretul fotografic este un cîmp închis de forțe. Patru imaginare se încrucișează acolo, se înfruntă, se deformează. În fața obiectivului eu sînt totodată: cel pe care cred că sînt, cel pe care aș vrea să se creadă că sînt, cel pe care îl crede fotograful și acela de care se servește fotograful pentru a-și manifesta arta. Altfel spus, ciudată acțiune: mă imit într-una, și de aceea, de fiecare dată cînd sînt fotografiat, simt ca un fel de neautenticitate, și uneori de impostură (o senzație pe care ți-o pot da anume coșmaruri). Imaginar, Fotografia (pe care am *intenția* s-o fac) reprezintă acea clipă foarte subtilă, în care nu sînt de fapt nici subiect, nici obiect, ci mai curînd un subiect care simte că devine obiect: trăiesc atunci o microexperiență a morții (a parantezei): devin într-adevăr un spectru. Acest lucru, fotograful îl știe prea bine și îi este și lui frică (măcar din motive comerciale) de această moarte, în care gestul lui mă va îmbălsăma. Nimic n-ar fi mai nostim (dacă nu ne-am afla în postură de victimă, de plastron, cum spune Sade), decît strădaniile fotografilor pentru «a face ceva viu». Ce sărăcie de idei: mă așează în fața pensulelor mele, mă obligă să ies din casă («afară» este mai viu decît «înauntru»), mă așează în fața unei scări pentru că un grup de copii se joacă în spatele meu, zărește o bancă și îndată (ce chilipir !) mă poftește să iau loc pe ea. S-ar spune că, îngrozit, Fotograful trebuie să lupte enorm pentru ca Fotografia să nu fie Moartea. Dar eu, devenit

* LA CHAMBRE CLAIRE, Paris, Ed. du Seuil, 1980. Fragmente.

https://biblioteca-digitala.ro

obiect, nu lupt. Presimt că va trebui să mă trezesc din acest vis neplăcut într-un chip și mai neplăcut: căci nu știu ce va face societatea cu fotografia mea, ce va citi într-însa (există, oricum, atîtea lecturi ale unui același chip); dar cînd mă descopăr pe produsul acestei operații, ce văd acolo este că am devenit Tot-Imagine, adică Moartea în persoană; ceilalți — Celălalt — mă desproprietăresc de mine însumi, mă transformă cu ferocitate într-un obiect, mă au la cheremul lor, la dispoziția lor, clasat într-un fișier, pregătit pentru toate trucajele subtile: o fotografă excelentă m-a fotografiat într-o zi; mi s-a părut că citesc pe imagine tristețea unui doliu recent: se întîmplase ca Fotografia să mă restituie într-adevăr mie însumi; dar cîtva timp mai tîrziu am regăsit aceeași fotografie pe coperta unui pamflet împotriva mea; dintr-un artificiu fotografic, chipul meu devenise oribil, dezinteriorizat, sinistru și respingător, la fel ca imaginea pe care autorii cărții ar fi vrut s-o dea despre felul meu de a vorbi[1]; « viața personală » nu este nimic altceva decît acea zonă de spațiu, de timp, în care nu sînt o imagine, un obiect. Este dreptul meu *politic* de a fi un subiect pe care am datoria să-l apăr.

De fapt, ceea ce urmăresc în fotografia care mi se face (« intenția » cu care o privesc), este Moartea: Moartea este *eĩdos*-ul acestei Fotografii. De aceea, în mod ciudat, singurul lucru pe care-l suport, care-mi place, care-mi este familiar cînd sînt fotografiat, este zgomotul aparatului. Pentru mine, organul Fotografului nu este ochiul (care mă înspăimîntă), ci degetul: cel care se leagă de zgomotul care însoțește declanșarea, legată de alunecarea metalică a plăcilor (dacă aparatul mai funcționează încă cu plăci). Iubesc aceste zgomote mecanice aproape cu voluptate, ca și cum din Fotografie ar fi tocmai acel lucru — și numai acela — de care se agață dorința mea, spărgînd cu pocnetul lor brusc, învelișul mortifer al Pozei. Pentru mine, zgomotul Timpului nu este trist; îmi plac clopotele, ornicele, ceasurile — și-mi amintesc că la începuturi, materialul fotografiilor era înfeudat tehnicilor tîmplăriei de lux și mecanicii de precizie: aparatele erau, de fapt, ornice, pentru văzut, și poate că în mine cineva foarte vechi de zile mai aude încă în aparatul fotografic zgomotul viu al lemnului (. . .)

Răsfoiam o revistă ilustrată. Ochii mi s-au oprit pe o fotografie. Nimic extraordinar: banalitatea (fotografică) a unei insurecții în Nicaragua: o stradă în ruine, pe care patrulează doi soldați cu cască; în planul al doilea două călugărițe.

Îmi plăcea fotografia? Mă interesa? Nici măcar. Pur și simplu exista (pentru mine). Am înțeles foarte repede că existența ei (« aventura » ei) ținea de co-prezența

---

[1] Este vorba despre fotografia semnată Sophie Bassouls și publicată pe coperta broșurii *Le Roland Barthes sens peine* (« Învățați (limba) Roland—Barthes fără greutate ») de Michel-Antoine Burnier și Patrick Rambaud (Ed. Balland, 1978). (N.T.)

https://biblioteca-digitala.ro

Am înţeles foarte repede că « aventura » acestei fotografii ţine de co-prezenţa a două elemente . . . » (*Koen Wessing:* Nicaragua. Armata patrulînd pe străzi, 1979)

a două elemente discontinue, eterogene prin faptul că nu aparţineau aceleiaşi lumi (nu era nevoie să se meargă pînă la contrast) : soldaţii şi călugăriţele. Am avut intuiţia unei reguli structurale (pe măsura propriei mele priviri), şi am căutat de îndată s-o verific examinînd alte fotografii ale aceluiaşi reporter (olandezul Koen Wessing) : multe din ele îmi reţineau atenţia pentru că conţineau aceeaşi dualitate pe care o descoperisem. Într-una, o mamă cu fiica ei se vaită cît le ţine gura după arestarea tatălui (Baudelaire : « adevărul emfatic al gestului în marile împrejurări ale vieţii »), şi aceasta se petrece *în cîmp deschis* (de la cine au putut afla vestea, pentru cine aceste gesturi ?) Într-alta pe un caldarîm desfundat, un cadavru de copil sub un cearceaf alb ; părinţii, prietenii se învîrt în jurul lui, deznădăjduiţi : scenă din păcate, banală, dar am constatat cîteva incongruităţi : piciorul descălţat al cadavrului, cearceaful alb în braţele mamei care plînge (de ce acest cearceaf?), o femeie

https://biblioteca-digitala.ro

mai departe, probabil o prietenă, care-şi ţine batista la nas. Într-alta, de asemenea, într-un apartament bombardat, ochii mari a doi copilaşi, unul din ei cu cămaşa ridicată pe burtică (excesul acestor ochi tulbură scena). Într-alta, însfîrşit, rezemaţi de zidul unei case, trei sandinişti, partea de jos a feţei acoperită cu o cîrpă (putoare? clandestinitate? Eu sînt neştiutor, nu cunosc realităţile guerilei); unul ţine o puşcă rezemată de coapsă (îi văd unghiile); dar cealaltă mînă se deschide şi se întinde, ca şi cum ar explica, ar demonstra ceva. Regula pe care o descoperisem funcţiona cu atît mai bine, cu cît alte fotografii din acelaşi reportaj mă atrăgeau mai puţin; erau frumoase, vorbeau desigur despre demnitatea şi oroarea insurecţiei, dar nu purtau, cel puţin în ochii mei, niciun semn deosebit: omogenitatea lor rămînea culturală: erau «scene» cam în genul lui Greuze, dacă subiectul nu ar fi fost atît de dur.

Şi totuşi, (cel puţin aşa mi se pare) Fotografia nu se apropie de artă prin Pictură, ci prin Teatru. La originea fotografiei se obişnuieşte să se pună numele lui Niepce şi Daguerre (chiar dacă al doilea i-a cam uzurpat locul primului); or Daguerre, cînd a început să exploateze invenţia lui Niepce, ţinea în piaţa Castelului (la Republică) un teatru de panorame cu mişcări şi jocuri de lumini. De fapt, Camera obscură a dat totodată tabloul în perspectivă, Fotografia şi Diorama, care toate sînt arte ale scenei; iar dacă Fotografia mi se pare mai aproape de Teatru, este graţie unui releu ciudat (poate sînt singurul care-l vede): Moartea. Se cunoaşte raportul originar ce există între teatru şi cultul Morţilor: primii actori se detaşau de comunitate jucînd rolul Morţilor: a te grima însemna să te dai drept un trup în acelaşi timp viu şi mort: bustul albit al teatrului totemic, omul cu faţa pictată din teatrul chinezesc, machiajul pe bază de pastă de orez din Katha Kali-ul indian, masca din *Nô*-ul japonez. Or eu regăsesc în Fotografie tocmai această relaţie; atît de vie încît te străduieşti s-o concepi (şi această încăpăţînare de a «face viu» nu poate fi altceva decît negaţia mitică a unei stări proaste vestitoare de moarte). Fotografia este ca un teatru primitiv, ca un Tablou Viu, figuraţia feţei nemişcate şi fardate îndărătul căreia vedem morţii...

Un detaliu îmi impune întreaga lectură: determină o mutaţie vie a interesului meu, o străfulgerare. *Ceva* conferindu-i un semn, Fotografia nu mai este *oarecare*. Acest *ceva* a făcut *tilt?* a provocat în mine o mică zguduire, un *satori*, trecerea unui vid (că referentul este derizoriu nu are nici o importanţă). Lucru straniu: gestul

...cearceaful alb în braţele mamei care plînge (de ce acest cearceaf?)...
(*Koen Wessing*, Nicaragua, Părinţi descoperind cadavrul copilului lor, 1979) ▶

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

virtuos care pune mîna pe fotografiile « cuminţi » (învestite de un simplu « studium » este un gest leneş (să răsfoieşti, să priveşti repede şi molatec, să trenezi şi să te grăbeşti); dimpotrivă, lectura *punctum*-ului (a fotografiei punctate, dacă o putem numi aşa) este totodată scurtă şi activă, ghemuită ca o fiară. Şiretlic al vocabularului: se spune « a developa o fotografie »; dar ceea ce developează acţiunea chimică este nedevelopabil, o esenţă (de rănire), ceea ce nu poate să se transforme, ci numai să se repete sub speciile insistenţei (ale privirii insistente). Aceasta apropie Fotografia (anumite fotografii) de Haiku. Căci notaţia unui Haiku este şi ea nedevelopabilă, totul este dat, fără a provoca dorinţa sau chiar posibilitatea unei expansiuni retorice. În ambele cazuri, s-ar putea vorbi, ar trebui să se vorbească de o *nemişcare vie*: legată de un detaliu (de un detonator) o explozie face o steluţă pe geamul textului sau al fotografiei: nici Haiku-ul, nici Fotografia nu mă duc la « vis ».

În experienţa lui Ombredane, negrii nu văd pe ecran decît găina mititică ce traversează, într-un colţ, piaţa mare a satului. La rîndul meu, din cei doi copii debili mintali dintr-o instituţie din New Jersey (fotografiaţi în 1924 de Lewis H. Hine), nu înregistrez capetele monstruoase şi profilurile groaznice (aceasta face parte din *studium*); ceea ce văd, ca şi negrii lui Ombredane, este un detaliu descentrat, marele guler Danton al puştiului, degetul bandajat al fetiţei; sînt un sălbatic, un copil — sau un maniac; alung orice cunoaştere, orice cultură, mă abţin să moştenesc altă privire.

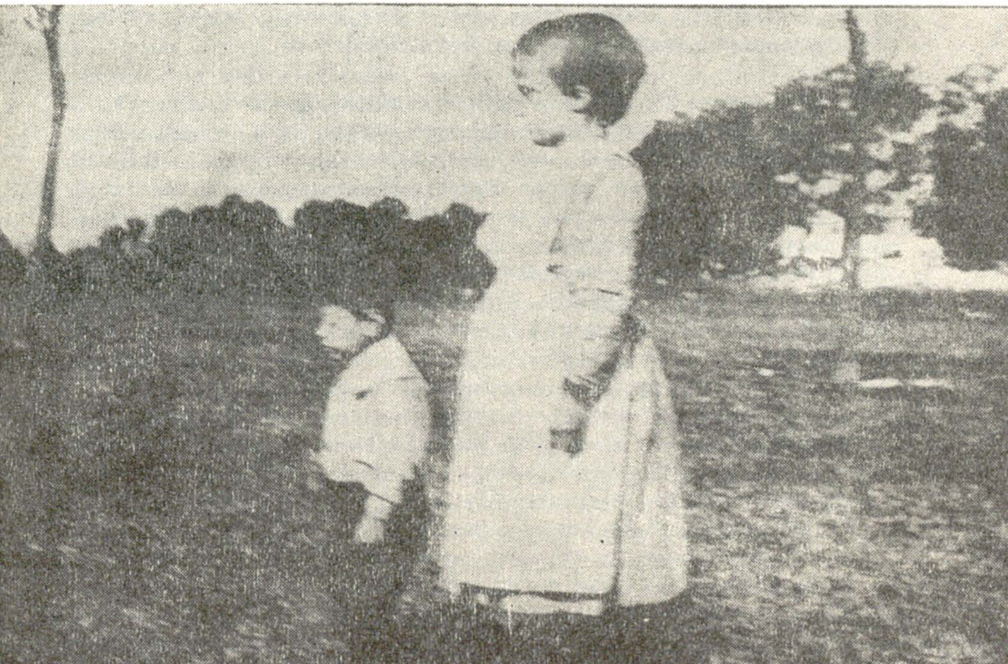
Aşadar, într-o seară din noiembrie, puţin timp după moartea mamei, făceam ordine în fotografii. Nu speram s-o « regăsesc », nu aşteptam nimic de la « aceste fotografii ale unei fiinţe în faţa cărora ţi-o reaminteşti mai puţin decît dacă te-ai mulţumi să te gîndeşti la ea » (Proust). Ştiam prea bine că, datorită acelei fatalităţi care este una din părţile cele mai dureroase ale doliului, degeaba aveam să privesc imaginile, nu voi mai putea niciodată să-mi reamintesc trasăturile feţei ei (să le chem pe de-a-ntregul în mintea mea). Voiam doar, cum o dorise şi Valéry la moartea mamei lui, « să scriu o mică culegere despre ea, numai pentru mine » (poate că o voi scrie într-o zi, pentru ca memoria ei, tipărită, să dureze cel puţin atît cît va dăinui notorietatea mea). În plus, aceste fotografii, cu excepţia celei pe care o publicasem, în care mama, tînără, se plimbă pe o plajă din Landes şi în care îi « regăseam » umbletul, sănătatea, strălucirea — dar nu şi faţa, prea îndepărtată — aceste fotografii, care îmi rămăseseră de la ea, nici măcar nu puteam să spun că-mi

Alung orice cunoaştere, orice cultură . . . nu văd decît marele guler Danton al puştiului, degetul bandajat al fetiţei . . . (*Lewis H. Hine:* Debili mintali într-o instituţie, New Jersey, 1924). ▶

https://biblioteca-digitala.ro

plăceau: nu mă apucam să le privesc, nu mă cufundam în ele. Le treceam printre degete, una cîte una, dar nici una nu-mi părea într-adevăr « bună »: nici performanță fotografică, nici reînviere a chipului iubit. Dacă, într-o zi, aveam să le arăt unor prieteni, mă puteam îndoi că aveau să le vorbească.

De multe din aceste fotografii mă despărțea Istoria. Oare Istoria nu este doar acel timp în care nu ne născuserăm încă? Îmi citeam neființa în hainele pe care mama le purtase înainte ca să-mi pot aminti ceva despre ea. Există un fel de uimire în a vedea o ființă apropiată, îmbrăcată *altfel*. Iat-o, prin 1913, pe mama în straie de stradă, o tocă cu pană, mănuși, o dantelă delicată ivindu-se la încheieturile mîinii și în jurul gîtului, de un « șic » dezmințit de blîndețea și de simplitatea privirii. Este singura dată cînd o văd astfel, cuprinsă într-o Istorie (a gusturilor, a modei, a țesăturilor): atenția mea este atunci distrasă de la persoana ei către accesoriul care a pierit; căci haina este pieritoare, ea dă ființei iubite un al doilea mormînt. Pentru a-mi « regăsi » mama, fugitiv, din păcate, și fără a putea ține multă vreme



https://biblioteca-digitala.ro

această înviere, a trebuit, mult mai tîrziu, să regăsesc în cîteva fotografii obiectele pe care le avea pe scrin, o pudrieră de fildeş (îmi plăcea zgomotul capacului ei), un flacon din cristal tăiat cu multe feţe sau un scăunel pe care-l am acum lîngă patul meu, sau acele rogojini subţiri din rafie pe care le agăţa deasupra divanului, sacoşele mari care-i plăceau (ale căror forme confortabile contraziceau ideea burgheză de « poşetă »).

Astfel o existenţă care a precedat-o cu puțin pe-a noastră conţine în particularitatea ei însăşi tensiunea Istoriei, despărţirea pe care o operează. Istoria este isterică, ea nu se constituie decît cînd o privim — şi pentru a o privi trebuie să fii exclus dintr-însa. Fiind un suflet viu, sînt însuşi contrariul Istoriei, ceea ce o dezminte, o distruge întru folosul singurei mele istorii (îmi este cu neputinţă să cred în « martori » ; sau cel puţin, să fiu eu unul din ei ; Michelet aproape că nu a putut scrie nimic despre vremea lui). Pentru mine Istoria este timpul pe care mama l-a trăit *înaintea mea* (şi de altfel, epoca cea mai interesantă din punctul meu de vedere, istoric vorbind). Nici o anamneză nu va putea vreodată să mă facă să întrezăresc acel timp pornind de la mine însumi (aceasta este definiţia anamnezei) — cînd, privind o fotografie în care mă strînge, copil, în braţele ei, pot redeştepta în mine blîndeţea molatecă a mătăsii şi mirosul catifelat al pudrei.

Şi iată că începea să se înfiripeze întrebarea esenţială: oare o *recunoşteam*?

Frunzărind fotografiile recunoşteam ba cutare parte din faţa ei, ba legătura dintre nas şi frunte, mişcarea braţelor, a mîinilor ei. Nu o recunoşteam decît pe bucăţi, nu-i regăseam, adică, fiinţa, pe ea în întregime. Nu era ea, şi totuşi nu era nici altcineva. Aş fi recunoscut-o dintre mii de alte femei şi totuşi nu o « regăseam ». O recunoşteam diferenţial, nu esenţial. Fotografia mă obliga astfel la o muncă dureroasă ; căutînd să ating esenţa identităţii ei mă zbăteam în mijlocul unor imagini parţial adevărate, şi deci total false. A spune în faţa unei fotografii « este *aproape* ea ! » îmi era mai chinuitor decît să spun în faţa alteia « nu seamănă deloc ». Acel *aproape:* regim groaznic al iubirii, dar şi statut dezamăgitor al visului — motiv pentru care urăsc visurile. Căci o visez adesea (nu o visez decît pe ea) dar nu este niciodată cu totul ea : are uneori, în vis, ceva puţin deplasat, excesiv : este, de pildă, veselă sau dezinvoltă, — ceea ce nu era niciodată ; alteori *ştiu* că este ea, dar nu-i văd trăsăturile (în vis, oare, *vezi* sau *ştii*?). Visez despre ea, nu o visez pe ea. În faţa fotografiei, ca într-un vis, aceeaşi strădanie, acelaşi efort de Sisif: să urci din nou, încordat, către esenţă, să cobori din nou fără să o fi văzut, şi să o iei de la început.

Era totuşi întotdeauna în aceste fotografii ale mamei mele un loc păzit: luminozitatea ochilor ei. Nu era pentru moment decît o luminozitate pur fizică, urma fotografică a unei culori, albastrul-verzui al ochilor ei. Dar această lumină era un fel de mediere care mă ducea către o identitate esenţială, spiritul chipului iubit. Şi-apoi, oricît de imperfecte ar fi fost, fiecare din aceste fotografii exprima exact sentimentul pe care trebuie să-l fi resimţit ori de cîte ori « lăsase » să fie fotogra-

https://biblioteca-digitala.ro

fiată: mama « accepta » fotografia, temîndu-se ca refuzul să nu fie luat drept « atitudine »; ea reuşea să se aşeze în faţa obiectivului (act inevitabil) *cu discreţie* (dar fără nimic din teatrul stingherit al umilinţei sau proastei dispoziţii); căci ştia întotdeauna să substituie o valoare superioară, civilă, unei valori morale. Nu era în conflict cu imaginea ei, aşa cum sînt cu a mea: nu se *presupunea*.

Umblam astfel, singur, în apartamentul în care murise de atît de puţină vreme, privind la lumina lămpii, una cîte una, aceste fotografii ale mamei, urcînd înapoi încet scara timpului, împreună cu ea, căutînd adevărul chipului pe care îl iubisem. Şi l-am descoperit.

Fotografia era foarte veche. Cartonată, cu colţurile tocite, de un sepia decolorat, de abia mai oferea privirii imaginea a doi copii în picioare, formînd un grup la capătul unui mic pod de lemn într-o Grădină de Iarnă cu tavan de sticlă. Mama avea atunci cinci ani (1898), iar fratele ei, şapte. El se rezema cu spatele de balustrada podului, pe care-şi întinsese braţul; ea, fiind mai mică, stătea cu faţa; se vede că fotograful îi spusese « vino mai aproape, să te văd »; îşi împreunase mîinile, ţinînd cu una un deget de la cealaltă, cum fac adesea copiii, cu stîngăcie. Fratele şi sora, uniţi între ei, o ştiam, din cauza dezbinării părinţilor care aveau să divorţeze puţin după aceea, pozaseră unul lîngă altul, singuri, printre plantele şi palmierii din seră (era casa unde se născuse mama, la Chennevières-sur-Marne).

Priveam fetiţa şi-mi regăseam în sfîrşit mama. Lumina feţei, mişcarea naivă a mîinilor, locul pe care-l ocupase docil, fără să se arate şi nici să se ascundă, expresia ei, în sfîrşit, care o deosebea precum Binele de Rău de fetiţa isterică, de păpuşa fandosită care caută să pară adultă, toate acestea alcătuiau figura unei *inocenţe* suverane (dacă luaţi cuvîntul în înţelesul său etimologic, care este « nu ştiu să fac rău »), transformaseră poza fotografică în acest paradox de nesusţinut şi pe care-l menţinuse toată viaţa: afirmarea unei blîndeţi. Pe această imagine a unei fetiţe vedeam bunătatea care-i alcătuise fiinţa din capul locului şi pentru totdeauna, fără ca s-o fi moştenit de la nimeni; cum a putut atîta bunătate să se tragă din părinţi imperfecţi care nu au ştiut s-o iubească, într-un cuvînt: dintr-o familie? Bunătatea ei era tocmai în afara lucrurilor curente, nu aparţinea nici unui sistem, sau cel puţin se situa la limita unei morale (evanghelice, de pildă); nu aş putea-o defini mai bine decît prin această trăsătură (printre altele): că nu mi-a făcut niciodată, în tot timpul vieţii noastre comune, o singură « observaţie ». Acest fapt deosebit şi excepţional, atît de abstract faţă de o imagine, era totuşi prezent pe chipul ei din fotografia pe care o găsisem. « Nu o imagine justă, ci doar o imagine », zicea Godard. Dar durerea mea cerea o imagine justă, o imagine care să fie totodată justiţie şi justeţe; doar o imagine, dar o imagine justă. Asta era pentru mine Fotografia din Grădina de Iarnă.

De data aceasta, fotografia îmi dădea un sentiment la fel de sigur ca amintirea, aşa cum l-a resimţit Proust cînd, aplecîndu-se într-o zi pentru a se descălţa, zări deodată în memorie, chipul adevăratei lui bunici, « a cărei realitate vie o regăseam

https://biblioteca-digitala.ro

pentru prima dată într-o amintire involuntară şi completă ». Necunoscutul fotograf din Chennevières-sur-Marne fusese mediatorul unui adevăr precum fusese Nadar cînd dăduse, fotografiind-o pe mama (sau pe soţia sa, nu se ştie) una din cele mai frumoase fotografii din lume ; produsese o fotografie peste măsura aşteptărilor, care ţinea mai mult decît poate raţional să promită fiinţa tehnică a fotografiei. Sau (căci încerc să spun acest adevăr), această Fotografie din Grădina de Iarnă era pentru mine precum ultima muzică pe care a scris-o Schumann înainte de a-şi pierde minţile, acest prim *Cîntec al Zorilor* care se potriveşte în acelaşi timp cu fiinţa mamei mele şi cu durerea ce-o resimt după moartea ei ; nu aş putea exprima acest acord decît printr-un şir infinit de adjective ; vă scutesc de ele, rămînînd totuşi convins că în această fotografie se adunau toate predicatele posibile din care se constituia fiinţa mamei mele şi vice versa, a căror desfiinţare sau schimbare parţială mă trimisese la fotografiile ei care nu mă mulţumiseră. Aceste fotografii, pe care fenomenologia le-ar numi obiecte « oarecari », nu erau decît analogice, evocîndu-i doar identitatea, nu şi adevărul ; Fotografia din Grădina de Iarnă, însă, era cu adevărat esenţială, înfăptuia pentru mine, utopic, *ştiinţa imposibilă a fiinţei unice*.

S-a spus adesea că pictorii sînt cei care au inventat Fotografia (transmiţîndu-i cadrajul, perspectiva albertiniană şi optica *camerei obscure*). Eu spun : nu, au inventat-o chimiştii. Căci noema « aceasta a fost » nu a devenit posibilă decît din ziua în care o împrejurare ştiinţifică (descoperirea sensibilităţii la lumină a halogenurilor de argint) a permis să fie captate şi imprimate direct razele luminoase emise de un obiect inegal luminat. Fotografia este literalmente o emanaţie a referentului. Dintr-un corp real, care era acolo, au plecat radiaţii care vin să mă atingă, pe mine care mă aflu aci ; durata transmisiei nu are nici o importanţă ; fotografia fiinţei dispărute mă atinge precum razele întîrziate ale unei stele. Un fel de legătură ombilicală leagă de privirea mea corpul obiectului fotografiat : lumina, deşi impalpabilă, este aci un mediu carnal, o piele pe care o împart cu cel sau cu cea care a fost fotografiată.

Se pare că « fotografie » s-ar spune pe latineşte « imago lucis opera expressa » ; adică imagine revelată, « scoasă », « montată », « exprimată » (ca zeama de lămîie) de acţiunea luminii. Iar dacă Fotografia ar aparţine unei lumi care ar fi sensibilă la mit, toţi ar exulta în faţa bogăţiei simbolului : trupul iubit este imortalizat prin mijlocirea unui metal preţios, argintul (monument şi lux) ; i s-ar mai putea adăuga ideea că acest metal este viu, ca toate metalele Alhimiei de altfel.

Poate pentru că mă bucur (sau mă întristez) la gîndul că într-adevăr lucrul de altădată a atins nemijlocit cu radiaţiile sale (luminiscenţele sale) suprafaţa pe care, la rîndu-i, o atinge privirea mea, poate de aceea nu prea-mi place Culoarea. Un dagherotip anonim din 1843 înfăţişează, într-un medalion, un bărbat şi o femeie, coloraţi ulterior de miniaturistul atelierului fotografic : am întotdeauna impresia (indiferent de ce se petrece cu adevărat) că, în acelaşi fel, în orice fotografie, culoarea

https://biblioteca-digitala.ro

este un strat întins ulterior pe adevărul originar al Negru-și-Albului. Culoarea este pentru mine un pastiș, un fard (precum acela cu care se boiesc cadavrele) Căci nu « viața » fotografiei (noțiune pur ideologică) mi se pare importantă, ci certitudinea că obiectul fotografiat mă atinge cu propriile sale raze și nu cu o lumină supraadăugată.

(Astfel, Fotografia din Grădina de iarnă, cît ar fi ea de palidă, este pentru mine o comoară de raze care emanau din mama mea cînd era copilă, din părul, din pielea, din rochia, din privirea ei, în *acea zi*).

Toți acei tineri fotografi care se agită în lume, hotărîți să prindă realitatea, nu știu că sînt agenți ai Morții. Este felul în care epoca noastră asumă Moartea: sub alibiul negator al viului frenetic, al cărui profesionist este oarecum Fotograful. Căci Fotografia, istoricește vorbind, trebuie să aibă o relație oarecare cu « criza morții », care începe în a doua jumătate a secolului al XIX-lea; iar în ceea ce mă privește, aș prefera ca în loc să reașezăm mereu intronizarea Fotografiei în contextul său social și economic, să ne punem și întrebări despre legătura antropologică dintre Moarte și noua imagine. Căci Moartea trebuie să-și aibă locul în oricare societate; dacă nu o mai aflăm (sau o aflăm mai puțin) în religie, trebuie să fie aiurea: poate în această imagine care produce Moartea vrînd să păstreze viața. Contemporană cu retragerea riturilor, Fotografia ar corespunde poate, cu intruziunea, în societatea noastră modernă, a unei Morți asimbolice, în afara religiei, în afara ritualului, un fel de cufundare bruscă în Moartea literală. *Viața/Moartea;* paradigma se reduce la un simplu zgomot, acela care desparte poza inițială de hîrtia finală.

Cu Fotografia, intrăm în *Moartea banală*. Într-o zi, cînd ieșeam de la curs, cineva mi-a spus cu dispreț: « Vorbiți banal despre Moarte ». — Ca și cum oroarea Morții nu ar sta tocmai în banalitatea ei! Oroarea constă în următoarele: nu am nimic de spus despre moartea persoanei pe care o iubesc mai mult, nu am nimic de spus despre fotografia ei, pe care o privesc fără să pot vreodată s-o adîncesc, s-o transform. Singurul « gînd » pe care l-aș putea avea este că la capătul acestei prime morți stă înscrisă propria-mi moarte: între amîndouă, nimic altceva decît așteptarea; n-am altă resursă decît această *ironie:* a vorbi despre acel « nimic de spus ».

Nu pot transforma Fotografia decît în deșeu: s-o pun într-un sertar sau s-o arunc la coș. Nu numai că are îndeobște soarta hîrtiei (perisabilă), dar, chiar dacă este fixată pe un suport mai tare, ea este, totuși, muritoare: la fel ca un organism viu, se naște din grăunții de argint care germinează, înflorește o clipă, apoi îmbătrînește. Sub acțiunea distrugătoare a luminii, a umezelii, ea pălește, se vlăguiește, dispare; nu mai rămîne decît s-o arunci. Societățile de altădată se aranjau în așa fel, încît amintirea, substitut al vieții, să fie veșnică și ca măcar acel lucru care spunea Moartea să fie nepieritor: era Monumentul. Dar, cînd a făcut din Fotografie, muritoare, martorul general și oarecum firesc a « ceea ce a fost », societatea modernă a renunțat la Monument. Paradox: același secol a inventat Istoria și Fotografia. Dar Istoria

https://biblioteca-digitala.ro

este o memorie fabricată după rețete pozitive, un pur discurs intelectual care desființează Timpul mitic; iar Fotografia este o mărturie sigură, dar trecătoare; astfel încît astăzi, totul pregătește specia noastră la această neputință să nu mai poată, în curînd, să conceapă *durata*, nici afectiv nici simbolic: era Fotografiei este și cea a revoluțiilor, a contestărilor, a atentatelor, a exploziilor, într-un cuvînt, a nerăbdărilor, a tot ceea ce neagă maturizarea. — Și fără îndoială, mirarea lui « Asta a fost » va dispărea și ea. Ba a și dispărut. Sînt, nu știu de ce, unul dintre ultimii lui martori (martor al Inactualului), și această carte este urma ei arhaică.

Ce va fi abolit odată cu această fotografie care se îngălbenește, pălește, se șterge, care va fi aruncată într-o zi la gunoi, dacă nu de mine — sînt prea superstițios ca s-o fac — atunci după moartea mea? Nu numai « viața » (acesta a fost viu, pus viu în fața obiectivului), dar și, uneori, cum să spun? dragostea. În fața singurei fotografii în care-i văd pe tatăl și pe mama mea împreună, ei, despre care știu că se iubeau, gîndesc: ceea ce are să dispară pe veci este iubirea — precum o comoară; căci, atunci cînd nu voi mai fi eu, nu va mai fi nimeni care să-i mărturisească realitatea: nu va mai rămîne decît Natura indiferentă. Este în aceasta o sfîșiere atît de crudă, de nesuferită, încît, împotriva timpului său, Michelet a conceput Istoria ca un Protest de iubire: să perpetuezi nu numai viața, dar și ceea ce numea cu vocabularul lui, azi demodat, Binele, Dreptatea, Unitatea etc.

Societatea se străduiește să cumințească Fotografia, să tempereze nebunia care amenință mereu să explodeze în fața celui care o privește. Dispune pentru aceasta de două mijloace:

Primul constă în a face din Fotografie o artă, căci nici o artă nu e nebună. De aci insistența fotografului să se întreacă cu artistul, supunîndu-se retoricii tabloului și modului său sublimat de expunere. Și într-adevăr, Fotografia poate fi o artă: cînd nu mai are în ea nici o nebunie, cînd noema ei este uitată și, prin urmare, cînd esența ei nu mai acționează asupra mea: credeți oare că în fața *Plimbărețelor* comandantului Puyo mă tulbur și strig: « *Asta a fost* »? Cinematograful participă la această domesticire a Fotografiei — cel puțin cinematograful de ficțiune, anume acela despre care se spune că este a șaptea artă; un film poate fi nebun dintr-un artificiu, să prezinte semnele culturale ale nebuniei, nu este niciodată prin natura lui (prin statutul său iconic); este întotdeauna însuși contrariul unei halucinații; este pur și simplu o iluzie; viziunea lui este visătoare, nu ecmnezică.

Al doilea mijloc de a cuminți Fotografia este de a o generaliza, a o gregariza, a o banaliza, într-atît încît să nu mai existe în fața ei nici o altă imagine în raport cu care să se poată deosebi, să-și afirme specialitatea, scandalul, nebunia. Este ceea ce se petrece în societatea noastră, în care Fotografia copleșește cu tirania ei celelalte imagini: nu mai vrem gravuri, nu picturi figurative, nimic altceva de-acum încolo decît supunerea fascinată (și fascinantă) față de modelul fotografic. Privind clienții unei cafenele, cineva mi-a spus cu drept cuvînt: Uită-te cît sînt de șterși; în ziua

https://biblioteca-digitala.ro

de azi imaginile sînt mai vii decît oamenii.» Această răsturnare constituie, poate, una din caracteristicile lumii noastre: trăim conform unui imaginar generalizat. Gîndiți-vă la Statele Unite: acolo totul se transformă în imagini: nu există, nu se produc și nu se consumă decît imagini. Exemplu extrem: intrați într-un local porno din New York: nu veți găsi acolo viciul, ci numai tablouri vii care să-l reprezinte (după care și-a scos Mapplethorpe, lucid, cîteva din fotografiile sale); ai zice că individul anonim (și care nu este nicidecum un actor) care se lasă acolo legat cu lanțuri și biciuit nu-și concepe plăcerea decît dacă această plăcere se întîlnește cu imaginea stereotipă (uzată) a sado-masochismului; plăcerea simțurilor trece prin imagine: iată marea mutație. O astfel de răsturnare pune obligatoriu și chestiunea etică: nu doar că imaginea ar fi imorală, nereligioasă sau diabolică (așa cum au spus-o unii cînd a apărut Fotografia), ci pentru că, generalizată, ea desrealizează complet lumea omenească a conflictelor și-a dorințelor sub cuvînt că o ilustrează. Ceea ce caracterizează societățile zise avansate este că aceste societăți consumă azi imagini, și nu credințe ca cele de altădată; ele sînt deci mai liberale, mai puțin fanatice, dar și mai «false» (mai puțin «autentice») — lucru pe care-l traducem, în conștiința curentă, prin mărturisirea unei impresii de plictis grețos, ca și cum imaginea, universalizîndu-se, ar produce o lume fără diferențe (indiferentă), din care nu se mai poate ridica ici și colo decît strigătul anarhismelor, marginalismelor și individualismelor: să abolim imaginile, să salvăm Dorința imediată (nemijlocit).

Nebună sau înțeleaptă? Fotografia poate fi și una și alta: înțeleaptă dacă realismul ei rămîne relativ, temperat de obișnuințe, estetice sau empirice (răsfoirea unei reviste la frizer, sau la dentist); nebună, dacă acest realism este absolut, și, ca să zicem așa originar, readucînd în conștiința' îndrăgostită și speriată însăși litera Timpului: mișcare într-adevăr revulsivă, care răstoarnă cursul lucrurilor, și pe care l-aș numi în final *extazul* fotografic.

Acestea sînt cele două căi ale Fotografiei. Îmi rămîne mie să aleg, să supun spectacolul ei codului civilizat al iluziilor perfecte, sau să înfrunt în ea trezirea neînduplecatei realități.

15 aprilie — 3 iunie 1979

În românește de MICAELA SLĂVESCU

https://biblioteca-digitala.ro

EUGEN SIMION

Un ghibelin printre guelfi

Încerc să-i găsesc lui Roland Barthes un loc într-o categorie a spiritului. Nu-i ușor. Spiritele sînt de regulă *atopice*. Puternica, incomoda, capricioasa *personagitate* a lui Barthes, se opune oricărei compartimentări. Dar și cele mai rebele spirite fac parte dintr-o familie: familia celor care refuză orice clasificare, determinare. În *Fragments*. . . ne amintim că, preluînd pe Michelet (care și acesta prelua o tipologie dantescă !), Barthes se socotește el însuși un *ghibelin*, nu un *guelf*. Un om al plăcerii, va să zică, nu un om al legii, un spirit devotat corpului, nu un maniac al Codului [1].

Într-un interviu din 1979, vorbind din nou despre *ghibelismul* său, Barthes este pe punctul de a teoretiza necesitatea «afectului» în critică: «ar trebui să mergem mai departe și să încercăm să teoretizăm afectul ca motor al criticii. Acum cîțiva ani, critica devenise o activitate foarte analitică, foarte rațională, supusă unui supraeu de imparțialitate și obiectivitate, și contra acestui fapt am vrut să reacționez. . .» Să nu pierdem însă din vedere că Barthes a participat la constituirea *Codului* semiologic, a trăit printre guelfii noii retorice, a dus bătălii pentru a impune legea criticii noi. Un ghibelin, dar, printre guelfii unei discipline severe. Un spirit care, după ce a creat un sistem, nu se simte bine în interiorul lui. Un spirit, mai ales, care nu se consolează niciodată să trăiască în umbra unei legi. Nu se mulțumește, nici el, să fie pe locul doi.

Este, apoi, mă întreb, Barthes un *spirit de finețe* sau un *spirit geometric ?* Are el privirea dură și inflexibilă, sau, cum avertizează Pascal, « des yeux il va jusqu'au cœur, et par le mouvement du dehors il connaît ce qui se passe en dedans »? Citind textele lui Barthes, simți numaidecît că spiritul lui de finețe (esențial) tinde să devină un spirit geometric, și, după ce reușește, începe să dea semne de nemulțumire. *Geometria* îl sufocă, *Legea* îi strivește personalitatea, *Codul* îi limitează libertatea de mișcare. Finețea subminează în cele din urmă despotismul geometriei spirituale. Barthes este mereu în altă parte. El corupe sistematic conceptele și fuge din compartimentul în care a fost primit cu mare fast și pe care, intelectualicește, îl domină. Este în stare să fundamenteze o doctrină și să uneltească în ascuns, împotriva ei.

Barthes este, atunci, un bizantin, un spirit al nuanței, un fin uzurpator al dogmelor pe care le-a creat? ! Să nu ne grăbim. Cu Barthes nu poți fi niciodată sigur. Abia l-ai introdus într-o categorie și vezi că nu-și află locul acolo, n-are stare, n-are astîmpăr. Cum și zice: el este « fără loc », inclasabil, atopic, în drum spre altă cetate. Fugile lui îmi amintesc de rătăcirile artiștilor în Renaștere de la o curte la alta, de la un prinț la altul. N-apuc însă să termin de scris fraza de mai sus că îmi vine în minte observația lui despre deliciul lenei, despre plăcerea de a nu face nimic. Îndepărtez, atunci, imaginea spiritului de Renaștere, întreprinzător, ființă a totalității. Barthes face teoria fragmentului și se definește pe sine ca un spirit dotat să asume fragmentul și să-i determine sistemul de funcționare. Nu-și refuză, totuși, plăcerea de a filozofa. În ultimii ani de viață, termenul de *filosofie* revine des în textele lui confesive. Într-un interviu din 1975 dăm peste aceste propoziții:

---

[1] *Lire*, aprilie, 1979, reprodus în vol. *Le grain de la voix*, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

« am participat la mai multe activităţi intelectuale, fie că este vorba de teoria sensului, de critica literară şi socială. . . Dar dacă este un cuvînt care să definească mai bine ceea ce se petrece în mine, şi nu în scrierile mele, acesta ar fi cuvîntul « filozof », care nu trimite la un tip de competenţă, căci eu n-am nici o formaţie filozofică. Ceea ce fac este să filozofez, să reflectez despre ceea ce mi se întîmplă. Găsesc că este o bucurie şi o binefacere şi, cînd sînt împiedicat s-o fac, sînt puţin nefericit, frustrat de ceva important. A filozofa? Asta ţine, poate, mai mult de un ordin moral decît de un ordin metafizic »[1].

A filozofa este, deci, o bucurie şi o necesitate a spiritului ghibelin. Guelful nu stă să mediteze prea mult, el este ocupat să respecte legea, nu s-o discute. Aşa fac mulţi dintre admiratorii lui Barthes, mărunţi guelfi ai semiologiei seduşi de acest prefăcut ghibelin care le-a dat o metodă şi, apoi, i-a trădat spiritualiceşte, fugind în cea de a suta seară, ca mandarinul pe care îl invocă, de sub fereastra retoricii. N-a avut răbdare să mai aştepte o singură noapte după ce a stat nouăzeci şi nouă pentru a cuceri inima crudei prinţese.

E. M. Cioran zice că spiritele pot fi împărţite şi altfel: cei care iubesc procesul şi cei care iubesc rezultatul, cei care se interesează de cauzalitatea şi devenirea unui fenomen şi cei care se concentrează asupra punctului final. Cei dintîi au geniul amplitudinei, cei din a doua categorie au superstiţia conciziunii. Unde îl putem plasa pe Barthes? Printre « finalişti », i-ar sta, parcă, mai bine. Are geniul nuanţei şi, cînd scrie, are o putere de concizie uluitoare. Îi plac moraliştii şi el însuşi e un moralist strălucit printre coduri lexicale. Dar îl interesează şi procesul, caută să determine modul de funcţionare a unui text, nu se mulţumeşte numai cu fructul. Nu-l un spirit enciclopedic şi nu-i « intoxicat de posibil » (Cioran), este adevărat, dar limbajul lui este plin de ambiguităţi şi conceptele lui sînt alunecoase. Barthes scapă, pe scurt, şi acestei determinări.

Să mai încercăm o singură dată. Michel Tournier delimitează *spiritele primare* de *spiritele secundare*, zicînd [2] că primarul n-are nici o memorie, ignoră trecutul, pentru el nu există decît prezentul, în timp ce *secundarul* e nostalgic, angoasat, viaţa lui « este o cameră de ecou şi un dedal de subterane . . . ». Voltaire este un spirit primar, Rousseau este un spirit secundar, Mallarmé, Valéry, Saint-John Perse, Malraux sînt primari, Baudelaire, Verlaine, Proust sînt secundari. Există şi cazul lui Gide, « un secundar care are oroare de secundaritatea lui, care visează să devină un primar » . . . Dacă ar trebui să supunem spiritul barthian şi acestei noi probe de maniheism, nu cred să-l putem rîndui, cu inima împăcată, nici printre spiritele primare, nici printre cele secundare. Nu-i pasionat de trecut, nu-i obsedat de viitor, iar de prezent este nesatisfăcut. Repetă, poate, cazul lui Gide la alt nivel de sensibilitate şi în altă ordine de preocupări. Îi place să « legendeze » fotografiile, spune el undeva, şi, cum fotografiile sînt imagini ale trecutului, putem spune atunci că Barthes este un primar care are nostalgia secundarităţii. Dar nu-i place prea mult să rămînă în secundaritate, nu întîrzie în « dedalul de subterane . . . », la poziţie radicală faţă de vechea critică, apoi este în stare să spună (s-a văzut) că *afectul* pune în mişcare analiza ! Opresc aici încercarea de a clasa pe inclasabilul Roland Barthes, cu sentimentul că nici o propoziţie nu poate fi definitivă despre el. Să-i acceptăm ideea că este un spirit de tranziţie, ostil fanatismului intelectual, după cum este principial ostil fanatismelor ideologice. A creat o metodă şi, cînd a simţit că metoda se transformă într-un instrument al violenţei intelectuale (« mic imperialism local ») i-a întors spatele. Barthes n-a voit să oficieze într-o biserică, s-a apărat cu toate forţele lui să

---

[1] *Le grain de la voix*, 285.
[2] « Qu'est ce que la littérature? », *Magazine littéraire*, nr. 179, dec. 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

devină un pur spirit geometric, avînd o funciară inaptitudine pentru teroare în lumea spiritului. Avem toate motivele să credem că Barthes era de părerea lui Pascal în privința vocației omului: « omul este născut pentru plăcere (...); el urmează, deci, rațiunea sa dîndu-se plăcerii » ...

Așadar: omul nu este, pentru Barthes, o ființă numai pentru Coduri; este, în egală măsură, o ființă pentru meditație și o ființă pentru plăcere. Cea dintîi formă a plăcerii este *scrisul*. A scrie este o bucurie sacralizată (« je sacralise une jouissance, une jouissance d'écrire »). Asta se vede ușor în toate textele lui, chiar și în acelea în care spiritul guelf predomină (*Le degré zéro de l'écriture*, *S/Z*). A defini este pentru Barthes a deforma, a analiza este a pierde obiectul în nuanțele posibile ale interpretării. Există în cea mai severă demonstrație o parte de joc, un viu gust al spectacolului. Literatura nu este numai un *mathésis* (« un champ complet du savoir »), nu este nici o simplă imitație (*mimesis*), literatura este un vast sistem de semne, o punere în scenă a simbolicului (un *sémiosis*), un spectacol, în fine, nu al conținutului, ci al ocolurilor, întoarcerilor, plăcerilor simbolicului » (*Le grain de la voix*, 225).

Dar critica, discursul secund? Recitesc voluminoasa carte în care sînt adunate interviurile lui Roland Barthes din 1962 pînă în 1980 [1] pentru a vedea în ce măsură transpare în aceste texte confesive *personagitatea* semiologului. O carte admirabilă, o carte-document. Barthes își regîndește opera într-un discurs oral, paralel, cu o notă de intimitate și de ironie afectuoasă care flatează pe cititor. Lui Barthes nu-i place să vorbească, interviul este o infracție, o agresiune în cele din urmă consimțită. Semiologia este o ființă pentru scriitură, nu o fiintă pentru rostire. Plăcerile lui se grupează în jurul actului de a scrie. A vorbi este un imens efort și o inevitabilă trădare. Barthes reușește să transforme trădarea scrisului într-o formă specială a plăcerii. Cînd închid volumul *Le grain de la voix*, am sentimentul că Barthes — oratorul nu s-a îndepărtat prea mult de *scriptorul* Barthes. Aceeași ambiguitate a limbajului, aceeași bucurie de a dubla sensurile, același joc superior al minții, aceeași teatralitate, în fond, a discursului. O lunecare, o tandrețe și, încăodată, o abilă punere în scenă a ideilor.

Curios, în discursul oral, Barthes continuă să pună întrebări și să fabrice paranteze. Ideea vine mai direct spre cititor, dar nu vine niciodată ca un singur sens. O nuanță strecurată la o cotitură a propoziției, o repetiție, o paranteză (care, la Barthes, nu explică niciodată, ci amplifică, deformează !) tulbură gîndul inițial. Îl aud pe Barthes că spune: « signifianții sînt totdeauna ambigui » și, ceva mai departe, « ceea ce dă forță signifiantului nu este claritatea » (20) — și în capul meu se luminează o idee. Are grijă însă semiologul s-o întunece numaidecît, pentru că propozițiile despre ambiguitatea signifianților primesc, în continuare, atîtea determinări, nuanțări, încît apar, la urma paragrafului, desăvîrșit ambiguizate.

Revin la Barthes care-mi teoretizează odată plăcerea (bucuria) textului după ce a scris o admirabilă carte pe această temă. Iată o frază care ne taie respirația: « nimic nu-i, probabil, mai cultural și, deci, mai social, decît plăcerea » ... Și apoi: « Erotică a lecturii? Da, cu condiția de a nu șterge niciodată perversiunea, și aproape că aș îndrăzni să spun: frica » ... Știm deja ce sens dă Barthes întîlnirii dintre lector și text: sensul unei întîlniri de dragoste. Apare acum și nuanța de perversiune și, în umbra ei, sugestia de frică. Lectura nu-i, va să zică, nevinovată, întîlnirea cu o carte nu-i inocentă. Las dinadins nelămurită această propoziție. N-o lămurește, în fapt, nici Barthes. Rolul lui este să enunțe nu să justifice.

---

[1] Editions du Seuil, 1981.

Caut în aceste delectabile « entretiens » pe omul Barthes (omul care gîndeşte actul de *a scrie* şi actul de *a citi*), pus, acum, în situaţia de a vorbi despre aceste chestiuni delicate altfel decît face deobicei printr-o scriitură cu mai multe învelişuri şi o serie interminabilă de paranteze. Reţin cîteva *biografeme*. Semiologul nu poate, de pildă, să lucreze într-o cameră de hotel. Nu din pricina ambianţei, ci a lipsei de organizare a spaţiului (172). Structuralistul caută, aşadar, o structuralizare adecvată a cabinetului de lucru. Se aşează la masa de scris la 9,30 şi se scoală la orele 13. Disciplina muncii este esenţială pentru calitatea scriiturii (« ce *timing* régulier de fonctionnaire de l'écriture »). Cabinetul de lucru este tot una cu camera de dormit. În casa semiologului există un spaţiu pentru muzică şi unul pentru pictură. În fiecare zi, la 14,30 cîntă la pian, iar o dată pe săptămînă, probabil duminica, pictează. Ambianţa acestor microstructuri este respectată şi în casa de la ţară. Masa la care scrie trebuie să fie neapărat de lemn (« am raporturi bune cu lemnul »). Lîngă ea trebuie să fie altă masă pe care să poată etala cărţile, fişele . . . Nu are nevoie de toate, este suficient însă să existe acolo, în prejma omului care scrie. Lui Barthes nu-i plac bibliotecile, nu se dă în vînt după munca de erudiţie (173). Nu-i nici măcar un cititor exemplar. Ca noi toţi, citeşte în vederea unui scop, scoate fişe, notează cîte ceva, apoi, cînd proiectul s-a copt se aşează la masa de scris. Există, pînă una alta, două categorii de cărţi în funcţie de lucrul (şi poziţia) în care sînt citite. Pe unele Barthes le citeşte în pat, seara (cărţile de lingvistică, de pildă, sau opera unui clasic), pe altele, dimineaţa, la masa de lucru. Iată ce înţeles scoate moralistul Barthes din aceste obiceiuri: « patul este mobila iresponsabilităţii. Masa, aceea a responsabilităţii » . . .

Semiologul citeşte, dacă înţeleg bine, cărţile importante în spaţiul (mobila) iresponsabilităţii, iar pe cele mai puţin serioase în spaţiul responsabilităţii. Un proces de compensaţie pe care Barthes nu-l explică. Dă în schimb detalii despre plăcerea lui de a suprima, a corecta un cuvînt, a « supraveghea o euforie sau o figură », a descoperi un neologism . . . operaţie care provoacă sau întăreşte, nu ştiu cum să zic mai bine, ceea ce tot Barthes numeşte «savoarea gurmandă a limbajului », « plăcerea cu adevărat romanescă » (174). Înţeleg bine nuanţa şi verific numaidecît habitudinile acestui spirit alexandrin. Scrisul este pentru el, nu mai încape îndoială, un act cvasi-erotic, o încîntare, o progresivă îndrăgostire. Operaţia pe care o descrie mai înainte (corijarea, suprimarea textului) este dictată de o irepresibilă afecţiune şi o dorinţă tot atît de irepresibilă de « a lucra » limbajul, de a da ideilor un corp nu perfect, ci semnificativ. A lucra presupune, de regulă, un şir de obstacole, pentru Barthes a lucra semnifică un şir de plăceri provocate. De aceea poate spune el cu voce tare: « j'aime l'écriture ». Şi din aceleaşi motive Barthes detestă *scriitura automată*, dicteul suprarealist. Un discurs nelucrat, fără corp, în afara dorinţei, în lipsa tandreţei spiritului? Un tip de discurs fără promisiune pentru Barthes.

Dar a citi? In *Le grain de la voix*, ca şi în *Prétexte* (1978) Barthes vorbeşte mai mult despre *lectură* decît despre *scriitură*. În ultimul text el chiar avansează o mică teorie despre « scriitura lecturii ». După problematica *autorului şi a operei* a urmat problematica *scriiturii* şi acum a venit rîndul *lecturii şi a lectorului* (*Prétexte*, 152). Nu vreau să vorbesc aici despre teoreticianul lecturii, ci despre lectorul Barthes. Dau peste o propoziţie care mă decepţionează: « trebuie să recunosc că nu sînt un mare cititor ; citesc puţin . . . » (180) Sau alta: « sînt un cititor dezinvolt în măsura în care îmi dau seama de măsura plăcerii mele » (205). Din nou plăcerea (bucuria) pusă în primul rînd. Aflăm acum şi explicaţia pe care Barthes ne-o datora: lectura ca perversiune, cititorul ca « un dragueur ». Iat-o: « perversiunea este căutarea unei plăceri care nu este rentabilizată printr-o finalitate socială sau de acest fel » (219). Dar *dragueurul*, care este strategia lui faţă de cărţi? Barthes aduce amănunte

https://biblioteca-digitala.ro

noi despre sine ca cititor leneş şi pervers. Nu două, ci trei sînt formele (felurile) lui de lectură. Prima se limitează la privirea cărţii. A privi o carte este un prim contact, o lectură rapidă şi superficială, totuşi importantă. A doua lectură este programatică. Lectura în vederea unei noi cărţi, lectura — i-am putea spune — pentru scriitură. Lectura atentă, serioasă, la masa de lucru, dimineaţa, numai dimineaţa. Al treilea tip de lectură este acela în pat, seara. Atunci vine rîndul clasicilor (257). Scriitorii contemporani intră, de regulă, în prima categorie a lecturii. Barthes se mulţumeşte să-i privească. Cîte unul (Sollers) trece din spaţiul privirii în acela al descifrării codului interior. Dar Sollers nu-i un scriitor oarecare. E un teoretician de mare forţă care scrie romane. Romane în care teoriile despre roman devin materie romanescă. Literatura este la el (ca şi la Ricardou) un dialog al scriiturilor. Barthes se simte, aşadar, în familie, nu se îndepărtează prea mult de preocupările şi bucuriile lui care, în esenţă, se nutresc din meditaţia asupra conceptelor.

Nu-mi ascund gîndul că lectorul Barthes nu este prea original. Vreau să spun: habitudinile lectorului. Sînt comune. Cum citeşte Barthes, asta se vede numai în textele lui. Dacă pe Racine l-a citit seara, întins în pat, într-un *spaţiu de iresponsabilitate*, sau l-a citit, dimineaţa, la masa de lucru, în chip programatic, n-avem cum să ştim. *Sur Racine* nu sugerează niciunul din atributele lenei. E o carte incisivă, de o mare coerenţă şi o mare forţă de pătrundere intelectuală. Barthes era pe atunci mai tînăr şi « la paresse » nu reprezenta pentru el o ispită. Discursul nu devenise « îndrăgostit », iar clasicii stăteau încă pe masa de lucru: nu trecuseră în camera de culcare, în vederea ceremoniei de seară.

Spre 60 de ani, Barthes se plînge că în Parisul actual nu mai există gesturi de lene (317). Nici cafeneaua nu mai asigură o veritabilă lene (reverie): « une paresse, avec des relais ». Îndrăgostitul de limbaj este melancolizat de ideea că n-are timp şi nu găseşte ambianţa necesară pentru a citi încet şi, mai ales, a filozofa, care-i o formă specială de lectură: a citi în gînd un text imaginar şi a dialoga cu un cititor care este el însuşi. Se pare că Barthes a fost cititorul cel mai fericit atunci cînd a călătorit în Japonia. Necunoscînd limba, a citit numai semnele unei imense fotografii. Un cititor rămas la stadiul privirii. A ieşit, la urmă, o carte minunată de impresionism, îmi vine să zic, codificat. Ghibelinul îşi ia, în fine, revanşa asupra guelfului, dar nu pentru mult timp. Îndată ce se apropie de masa de scris, omul legii, maniacul ambiguităţii, scribul din el se trezeşte. Guelful codifică plăcerile/bucuriile ghibelinului.

https://biblioteca-digitala.ro

LECŢII BARTHIENE

https://biblioteca-digitala.ro

idéologique par sa structure (logique formelle) non par son module.

> la phrase stylistique [illegible] une [illegible] de Phrase [illegible] (Balzac)

— Cependant : la phrase écrite (quelque chose de plus que la phrase linguistique, et ce quelque chose en plus = spécialement et langagièrement idéologique : c'est un attribut qui vient parfaire la Phrase en lui donnant un module codé : la Clôture.

> Clôture

La Phrase "stylistique" (≠ phrase linguistique) est une structure finie, close, fermée régimentairement sur elle-même.

— Opérateurs de fermeture (liste non exhaustive : à explorer) :

— la longueur "structurée" : principe de la "période" : à 3 ou 4 membres, en symétrie : 1) la symétrie est un facteur de fermeture 2) Aristote : cf. Stade : un aller-retour, ~~[illegible]~~.

> avec contrebalancement le effet d'un tombant (cadence)

— l'usage de "clausules", de chutes codées : morceaux de phrases (syntagmes partiels) qui "tombent bien", donnent une impression apaisante d'achèvement : cette sensation n'est évidemment pas naturelle, mais a une origine culturelle : formation par la culture antérieure d'un modèle musical : ≠ musique : phrasé : un morceau de mélodie qui forme un tout, tout qui se termine sur une cadence codée (une chute) : Phrase proche en ceci du vers (problème flaubertien) : vers latin : la chute codée, rythme infaillible de la fin du vers : ∪∪—|——. — Combien de rédacteurs (fabricateurs de discours) s'évertuent de donner une clausule finale à leur phrase, même si elles n'ont rien à dire, même si cette clausule ne veut rien dire.

> Le modèle Fini est gratifiant [illegible] le fini, c'est grâce à quelque chose qui est fait — perfection) Pegaso 114

— la Clôture de la phrase (écrite) prise en charge (manifestée, essentialisée, légalisée) par un artifice typographique impérieux : le point (Phrase : seule définition scolaire : ce qui est compris entre 2 points) ; d'invention assez récente (preuve idéologique supplémentaire). Que dit le point : Ni, ni, c'est fini : tout le sel de ce pseudo-proverbe : dans le point diacritique du i : c'est le geste qui pique, qui fiche la phrase sur le papier : qui l'immobilise dans la mort, dans l'embaumement (du papillon).

> Typographie

https://biblioteca-digitala.ro

ADRIANA BABEȚI

„Bayonne. Bayonne..."

O tactică: să livrezi amintirea intensă a unei singure zile celui mai « slab » cu putință dintre timpuri. Să presimți eșuarea frazării (« on échoue toujours à parler de ce qu'on aime... »), și totuși s-o « predai », cu o voluptate ciudată, nu prezentului (indicativ) — timp al jurnalului, nu imperfectului or perfectului compus — timpuri ale « memoriilor », și nici perfectului simplu — marcă a Romanului, ci prezentului conjunctiv. *Mod și timp difuz, ambiguu, care învăluie realul în mister, îl supune incertului și dezordinii dorinței, îl « diseminează », trecîndu-l* dincolo, *ca o luntre: de la un mal la altul, pe alt tărîm, într-o uitare (de sine) — în imaginar. Dar acesta ar fi poate chiar « programul » utopiei: « Utopia e reactivă, tactică, literară; decurge din sens și-l propulsează [...] Atunci, discursul despre real devine posibil »* (R.B., *53 și 80). Suprapunere vertiginoasă a două timpuri, a două trasee: călătoria* reală *(Paris — Bayonne) și « urma » ei imaginară: această (de) scriere.*

Așadar, utopia. Să-ți imaginezi ani la rînd că vei pleca odată în căutarea timpului pierdut (al lui Roland Barthes), undeva spre sud-vest, pe coasta Atlanticului, într-un oraș fantasmatic. Căci cum să ți-l reprezinți? După ce « vederi », cărți ilustrate sau descrieri? Cînd Barthes însuși îl dezvăluie atît de tîrziu: « Cred că patria mea e sud-vestul. E pămîntul familiei din partea tatălui, tărîm al copilăriei și al vacanțelor mele de adolescent (dealtfel revin mereu acolo, deși nu mai am nici prieteni, nici rude). Bayonne, unde locuiau bunicii, e un oraș care a avut în trecutul meu un rol proustian și balzacian... (Réponses, *« Tel Quel », 1971, nr. 47). Apoi să înțelegi că Bayonne n-ar fi putut să apară în « opera » lui Barthes decît odată cu acea « carte a eului » —* Roland Barthes par Roland Barthes, *urmată de* Fragments... *și de* la Chambre claire. *Un topos chemat de o « nouă » scriitură, de romanesc. Chemîndu-le. Să încerci*

https://biblioteca-digitala.ro

LE
TOUR DE LA FRANCE
PAR DEUX ENFANTS

DEVOIR ET PATRIE

LIVRE DE LECTURE COURANTE
AVEC 212 GRAVURES INSTRUCTIVES POUR LES LEÇONS DE CHOSES
ET 19 CARTES GÉOGRAPHIQUES

PAR

G. BRUNO
Lauréat de l'Académie française, auteur de *Francinet*

8.359e MILLE

COURS MOYEN

PARIS

LIBRAIRIE CLASSIQUE EUGENE BELIN
8, RUE FÉROU, 8

Droits de traduction et de reproduction réservés

https://biblioteca-digitala.ro

André et Julien retrouvent à Bordeaux leur oncle Frantz.

Le *Perpignan,* au-dessus de Toulouse, quitta le canal du Midi et entra dans la Garonne, ce beau fleuve qui descend des Pyrénées pour aller se jeter dans l'Océan au-delà de Bordeaux. Le courant rapide du fleuve entraînait le bateau, ce qui fit qu'il n'y eut plus besoin de manier la perche à grand effort ou de se faire traîner à l'aide d'un câble par les chevaux, d'écluse en écluse. Les mariniers et André eurent donc plus de loisir pour regarder le riche pays de Guyenne et Gascogne, où ils ne tardèrent pas à entrer...

Guyenne, Gascogne et Béarn – La Guyenne et Gascogne est la plus grande province de France, et, si on excepte le département des Landes, c'est une des plus riches. Bordeaux, Lesparre, Libourne font un grand commerce de vins ; Mont-de-Marsan est une charmante petite ville au milieu des pins. Périgueux (32 000 hab.) et Bergerac font le commerce des truffes, des vins et des bestiaux ; Agen (22 500 hab.), ville commerçante, est renommée pour ses pruneaux ; Auch fait commerce de vins ; à Tarbes (26 000 hab.) se trouve un grand arsenal. Cahors a des vins estimés. Montauban (30 500 hab.) tisse la soie, Rodez, la laine. – Le Béarn possède la belle ville de Pau (34 200 hab.), où les malades viennent passer l'hiver, et le port de Bayonne, ville forte qui n'a jamais été prise.

https://biblioteca-digitala.ro

atunci să intri în oraş prin labirintul unei fraze inaugurale: « Bayonne, Bayonne, oraş perfect: fluvial, aerat de-mprejurimi sonore (Mousserolles, Marrac, Lachepaillet, Bayris) și totuși oraş închis, oraş romanesc: Proust, Balzac, Plassans). Imaginar primordial al copilăriei: provincia ca spectacol, Istoria ca mireasmă, burghezia ca discurs » (R.B., 8). Să simți însă că el, cel dorit, orașul lui Barthes, îți opune rezistență, ca o cetate bine împrejmuită, că nu se lasă străbătut de imaginația ta: un text îndepărtat, iremediabil închis, de necitit: un semnificant în cadență sonoră, fără vreun « referent »: B—A—Y—O—N—N—E.

Și dintr-o dată, să ți se dea nesperata șansă de a intra în el, de a-l vedea aevea, de a te pierde în păienjenișul străzilor sale. Să te pregătești (la Paris), săptămîni în șir, pentru acest « asediu ». Să te-narmezi cu fraze și imagini: anamnezele, risipite de Barthes în cărți și reviste (mama, Adourul, serile de vară, micile dughene, magazinul de coloniale, bomboana cu aromă de zmeură, vălurile negre ale bătrînelor, muzica numelor proprii, praful de pe cărți, miresmele calde de ciocolată, umezeala din pivnițe, grădina publică, senzualitatea plutind, seara, în aer, Allées Marines, copacii umbroși, vapoarele, Allées Paulmy, casa bunicii, cele trei grădini miraculoase, magnolia, micile conuri odorifere Phidibus, gustul laptelui îndulcit, bona, forma de floare a prăjinii pentru cules smochine, flecăreala, pianul, luisianele, plictisul, drumul spre Arene, palmierii, rășina, mersul pe jos, prin iarbă, gropile mocirloase din cartierul Marrac, tramvaiul alb spre Biarritz, lumina, liniștea, drumul spre gară, la întoarcere, în landou). Să recitești pagini din À la recherche. . . , pentru a-ți exersa senzitivitatea, știind că pentru Barthes, Proust nu e o « autoritate », ci acea « mathesis » generală, « o amintire concentrică » (PlT., 59). Să consulți ghiduri, albume, și hărți (între toate, fascinant, un manual naiv, de după primul război, pe care-l va fi citit și Barthes, elev: Tour de la France par deux enfants. Devoir et patrie, lecția « Guyenne, Gascogne et Béarn »: « În regiunea Béarn aflăm frumosul oraş Pau, unde vin bolnavii să-și petreacă iarna, și portul Bayonne, oraş întărit, care n-a fost cucerit niciodată »). Să urci, într-o după-amiază mohorîtă (31 decembrie 1982), la ultimul etaj (un fel de mansardă întunecoasă şi plină de praf), în Hôtel des Invalides, ca să descoperi, printre cele 102 machete din « Musée des plans reliefs », uitată parcă de timp, fortăreața Bayonne. Să-i contempli geometria gravă, urmînd riguros, « la scară », construcția lui Vauban și să imaginezi, cu secrete reverii gulliveriene(— ca pe vremuri, în romanul lui Sterne — strategul Toby Shandy), complicate planuri de intrare în cetate, printre zidurile de mucava, umflate de igrasie, cu vopseaua scorojită, acoperite de o mătase veștedă, gălbuie, închipuind iarba.

Să pleci, în aceeași seară de iarnă, din gara Austerlitz, cu expresul Paris-Barcelona, spre Bayonne. Să cobori peste opt ore (1 ianuarie, 1982), într-un alt timp, inimaginabil (un alt anotimp: primăvara tîrziu) și-n cel mai imprevizibil dintre peisaje: peronul gării Bayonne, violent fellinian. Carnavalul şi feeria: palmieri sufocaţi de beteală, confetti, costume ieftine din saten şi mătase, strident colorate, sticle goale, globuri sparte, muzica tonomatelor din braserie amplificată prin difuzoare, pescăruși ciugulind

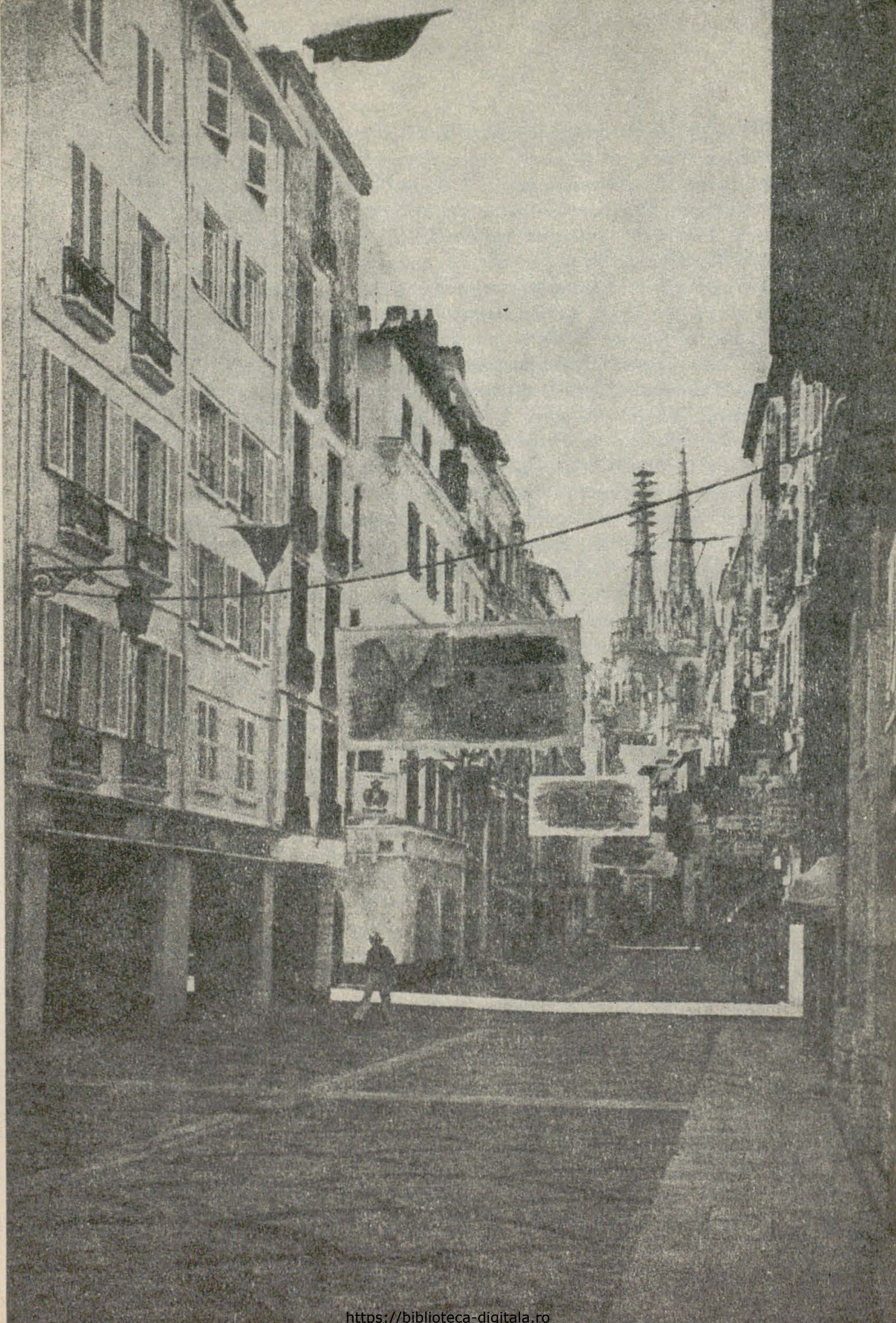
https://biblioteca-digitala.ro

liniştiţi, printre bănci, resturi de tort şi fursecuri). Să nu te aştepte nimeni şi să uiţi, ca prin miracol, tot: fraze, căi de intrare, trasee. Să te retragi înr-un colţ, la o masă, aşteptînd zorii. Lumea să plece acasă, spre ziuă. Să rămîi singurul călător într-o gară devastată de sărbătoare. Să se lumineze foarte tîrziu. O explozie de purpură a cerului, stinsă treptat. Şi dintr-odată, în limpezimea ireală a dimineţii, să-ţi apară tăcut şi solemn, printr-o perdea vibratilă de aer, oraşul.

La chemarea lui, să treci aproape în goană podul St. Ésprit (peste Adour) şi podul Mayou (peste Nive). Ape dense, cuminţi, sechestrate de maluri înalte. Şi să ajungi, prea repede poate, în faţa «vedutei»: strada Port Neuf, imortalizată pe la-nceputul secolului de un fotograf anonim. Prima imagine (după cea a mamei), din Barthes par lui-même, *aşezată cu nespusă, infinită tandreţe, de Barthes însuşi, la începutul cărţii. Să-i recunoşti bolţile, pavajul alb, casele înalte şi înguste, obloanele, arabescul feroneriei, parasolurile, caligrafia firmelor şi, profilate în depărtare, turnurile catedralei gotice Sainte Marie. Deşi totul e, în mod miraculos,* altfel: *obloanele şi porţile trase, casele etanşe, izolate ca nişte mici fortăreţe ostile, faţă în faţă, comunicînd prin ample ghirlande (becuri, flori de mătase apretată, fructe din carton), pavajul pictat cu urări de sărbători, parasolurile strînse, magazinele închise, doar firmele, cu muzica lor ciudată (Erka, Berg, Ro-ger, Pradiar, Bernina, Tajan, Arbell, Christophle, Libra Dezagun, Burberys, Couderc, Baraneto). Aceeaşi, neschimbată, lumina lirizată a sudului.*

Să străbaţi, într-o singurătate perfectă, un oraş închis în somn şi tăcere. Să porneşti pe străzi pustii, în căutarea acelui *timp pierdut.* Grădina publică *(pietriş mărunt, alei riguroase, palmieri, cedri, bustul lui Léon Bonnat, pictorul oraşului — pe un soclu de marmoră roşie, o naiadă de granit şi o broască urjaşă din fontă coclită, în mijlocul unui mic bazin gol, chioşcul pentru fanfară, proaspăt vopsit în alb, nici o senzualitate-n aer);* Allées Marines *(de-a lungul Adour-lui, în dreapta canalul, bacuri, şlepuri, macarale, scheletul unui iaht, bărci abandonate, vaporul galben «Leiv Wiking», tufe de măceş, păpădii, iarbă aspră, plină de praf, în stînga — beton şi sticlă, imobile banale, nici un arbore, nici un foşnet, nici o umbră).* Allées Paulmy *(la întoarcere, prin rue Vauban). Autostradă gigantă, pe mijloc şi margini-şir des de palmieri, asfalt compact, vile «şic», civilizaţie şi confort de staţiune tihnită. Ajuns aici, unde rîvneai de atîta vreme, să cauţi fîşia de paradis («casa bunicilor cu cele trei grădini») şi să nu o mai găseşti. Să-i bănuieşti doar* locul *(după o magnolie, singura): o clinică particulară de psihiatrie («fermée»). Să te aşezi, la capătul puterilor, pe o bancă în faţa clinicii şi să descoperi, prin hăţişul palmierilor, în depărtare, o imagine fascinantă: bastioanele fortăreţei Bayonne, ascunzînd oraşul. Să traversezi apoi autostrada, să te apropi încet de ziduri, iar uriaşa construcţie să îţi apară în deplina ei frumuseţe, austeră şi gravă, încremenită în incertă aşteptare şi-n contemplarea nostalgică a propriei gratuităţi. Să înţelegi abia atunci sensul călătoriei tale (utopică şi, deopotrivă, reală). Ea să se sfîrşească* aici, *în faţa zidurilor, învinsă, în însuşi punctul şi clipa din care a început: în această frază: «Imaginarul, materie fatală a romanului şi labirint de fortificaţii prin care se pierde cel ce vorbeşte despre sine.»* (R.B., *123*).

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

MIHAIL PETROVEANU

ROLAND BARTHES

Și la noi, dar mai ales în țara sa, Roland Barthes a surprins cu ultima lui carte. Cum e posibil ca aprigul structuralist să exalte « plăcerea textului »? Sau, mai larg, și totodată mai scandalos: un spirit de rigoarea sa științifică să se abandoneze libertății totale, « desfrînate », pe care o proclamă chiar ideea considerării voluptuoase a textului literar, îmbrățișarea lui corp la corp. « Se pare că erudiții arabi, vorbind despre text, întrebuințează această expresie admirabilă; anume corpul. Un embrion de explicație îl dă însuși « imoralistul ». Ce corp? Noi dispunem de mai multe corpuri: corpul anatomiștilor și al fiziologilor, acela pe care-l vede sau despre care vorbește știința: este textul gramaticienilor, al criticilor, al comentatorilor, al filologilor. (Este plano-textul). Dar noi avem deasemeni un corp al bucuriei, voluptății, desfătării, alcătuit numai din relații erotice, fără nici un raport cu primul ; este o altă secțiune (în text, n.n.), o altă denominație . . . Textul are o formă umană, este o figură, o anagramă a corpului? Da, dar a corpului nostru erotic. Plăcerea textului ar fi ireductibilă la funcționarea lui gramaticală (plano-textuală), precum plăcerea corpului este ireductibilă la nevoia fiziologică ». Veche estetică hedonistă, tradusă într-un vocabular mai brutal, numai pentru că, în loc de senzație și delectare se utilizează termeni ca « juisare » și « corp »? Fără îndoială, ceva

---

** Articolul ce urmează — scris de regretatul Mihail Petroveanu la cererea redacției noastre, într-un moment în care ideea unui număr « Roland Barthes » abea începea să prindă contur — a fost publicat inițial ca un inedit, în cuprinsul îndoliatelor pagini dedicate victimelor de la 4 martie 1977 (« Secolul 20 » nr. 4—5/1977).*

Republicarea lui ni se pare a fi nu numai o datorie de conștiință, aceea de a-i oferi contextul pentru care fusese conceput; ea ne-a fost dictată și de dorința de a reconstitui cît mai pregnant popasul lui Roland Barthes în România, cînd opera lui începea să se anunțe ca o ispititoare promisiune.

https://biblioteca-digitala.ro

din această perspectivă cu avataruri istorice știute, stă la baza opticii propuse. De-ar fi să demarcăm momentul care, după noi, prezintă interferențele cele mai puternice cu « erotocritica » lui Roland Barthes, ar fi secolul XVIII. Secolul al XVIII-lea trăit nu atît de un Du Bos sau Batteux, apostoli prea bine crescuți ai artei ca plăcere, cît de un Sade, de un Laclos, de marii libertini, în genere. Derivație de altfel recunoscută indirect, la stabilirea raporturilor dintre plăcere și juisare: « textul de juisare nu este decît dezvoltarea logică, organică, istorică a textului de plăcere . . . dar dacă cred că plăcerea și juisarea sînt forțe paralele (atunci) între ele nu se mai întîlnesc și între ele se dă o luptă ». Bănuiala noastră cu privire la substratul hedonist al platformei critice pe care o prezentăm nu este o simplă ipoteză sau o constatare exactă, dar de interes periferic. Roland Barthes este prea conștient de sursele și filiațiile culturale ale perspectivei preconizate pentru a ignora originea acesteia într-o « veche, foarte veche tradiție: hedonismul (care) a fost refulat de aproape toate filosofiile; nu se regăsește revendicarea aproape hedonistă decît la marginali, Sade, Fourier. » Ba, mai mult, în altă parte el evocă « juisarea » ca pe o obligație logică a materialismului consecvent: « Deși teoria textului desemnează expres semnificarea . . . ca locul satisfacției, deși afirmă valoarea erotică și critică a poeticii textuale, aceste propoziții sînt adesea uitate, înăbușite, refulate. Și totuși: materialismul radical către care tinde această teorie este de conceput fără ideea de plăcere, de juisare? Rarii materialiști ai trecutului, fiecare în felul său, Epicur, Diderot, Sade, Fourier, n-au fost toți eudaimoniști declarați? » Totuși astfel de aserțiuni nu trebuie să ne facă să pierdem din vedere caracterul deliberat dubitativ al reflexiilor avansate, refuzul metodic al unei teorii sistematice, fie ea și a plăcerii sau juisării. Chiar îndată după enunțul citat se exprimă îndoieli față de posibilitatea înscrierii plăcerii într-o « temă a textului ». Atitudinea poate fi urmărită în toate direcțiile pe care meditația se angajează. Afinitatea poziției cu principiul freudian al plăcerii (dorința sau libido-ul) este și acceptată și contestată în anume laturi ori consecințe. Primatul dorinței este suspectat de emfază ideologică și dependență socială de clasele posedante: « Acest cuvînt nu ar denota o idee de clasă? Prezumție pentru o probă destul de grosolană și, cu toate acestea, notabilă: « popularul » cunoaște dorința, nimic altceva decît plăcerea ». Cu aceleași porniri duble, de certitudine și precauție, de încredere și mefiență, sînt abordate conexiunile dintre plăcere și juisare și implicațiile ideologice ale perspectivei: « Toate analizele sociologice conchid asupra caracterului deceptiv al literaturii (ceea ce le risipește puțin din pertinență), opera ar fi în cele din urmă totdeauna scrisă de un grup socialmente dezamăgit sau neputincios, în afara luptei (prin situația lui istorică, economică, politică); literatura ar fi expresia acestei decepții. Aceste analize irită (și e normal, pentru că sînt ermeneutici fondate pe cercetarea exclusivă a semnificatului) formidabilul revers al scrisului: delectarea. » A obiecta parțialitatea observației în numele analizelor ideologice libere de asemenea fatalități, ar fi inutil. Luînd numai un singur exemplu, cazul cercetărilor lui Goldman, prea familiare lui Roland Barthes de vreme ce în cîteva rînduri s-a referit la ele ca la unele din cele mai sagace studii ideologice de istorie literară, și încă ar fi concludent: în timp ce Racine și Pascal exprimau, arăta exegetul marxist, resentimentele nobilimii de robă în fața rînduielilor patronate de monarhia absolută, un Corneille sau Molière reflectau asentimentul altor pături, beneficiare ale acelorași relații sociale și deci « nedeceptive ». Dar tot atît de elocventă este admiterea împrejurării că, deși literatura privită prin prizma ideologicului ar fi străină efectului de juisare, ea nu-și pierde aptitudinea de a produce plăcere: « Limbajul pe care-l vorbesc eu însumi nu este al timpului meu; prin natura lui el este afectat de ideologie, cu el trebuie să mă lupt. Scriu pentru că nu vreau cuvintele pe care le găsesc: prin sustragere. Și totuși acest

https://biblioteca-digitala.ro

penultim limbaj este acela al plăcerii mele: citesc în nenumărate seri din Zola, Proust, *Monte Cristo*, *Memoriile unui turist*... Aceasta este plăcerea mea ». Ce anume procură criticului din plin bucuria întregii ființe? « Aceasta nu are șansa de a se naște decît odată cu noul absolut, căci numai noul zguduie (infirmă) conștiința » sau: « Noul nu este o modă, este o valoare, fundament al oricărei critici: evaluarea noastră a lumii nu mai depinde, cel puțin direct, ca la Nietzsche, de opoziția dintre nobil și josnic, ci de aceea dintre vechi și nou ». Întrebarea ce se impune de la sine nu este însă, de ce și prin ce mijloace noul (modernitatea n.n.) rămîne imun la acțiunea ideologiei? Nu a captat în alte studii el însuși, Roland Barthes, ecourile ideologiei în sfera noului? Lautréamont, pe care-l citează în *Plăcerea textului*, Sade sau Fourier din vechiul său volum de *Eseuri* s-au putut sustrage amprentei uneia sau alteia dintre ideologii?

A vorbi despre Roland Barthes, omul, înseamnă a-l sfida pe criticul cu același nume tocmai într-unul din punctele de bază ale metodei lui de cercetare, și anume considerarea operei ca o creație fără autor? Risc aproape exclus. Mărturia de față, privindu-l pe Roland Barthes dinaintea lui Roland Barthes, din perioada în care personalitatea sa se află într-o fază embrionară (semnătura lui nu era de găsit nicăieri), nu propune o explicare a criticului prin om. Mai curînd invers, de vreme ce, la anii în care l-am cunoscut, anii 1948—1949, nimic din figura, din conduita, din temperamentul « profesorului » de atunci de la Institutul Francez, nu prevestea destinul profesorului de azi de la Hautes Etudes, și, cu atît mai puțin, evoluția de gîndire a criticului.

Am scris profesorul de la Institutul Francez între ghilimele. Roland Barthes nu a ținut, în scurtul său « séjour românesc » nici un curs la catedra de specialitate a Universității bucureștene, precum colegii săi de echipă, poate și pentru că era cel mai recent venit dintre ei. A organizat însă un soi de curs liber în chiar incinta Institutului, original prin obiectul ales: muzica ca teren de exercițiu al unei dialectici particulare a spiritului. Utilizînd discuri și, dacă nu mă înșel, apelînd la propria sa experiență de pianist, s-a dedat exegezei, seducătoare în ariditatea ei nu atît tehnică cît speculativă, a celei mai abstracte dintre arte. Amintirile mele au reținut dincolo de fervoarea preocupării, o înclinație vestind, poate, pe viitorul structuralist, pentru studiul țesăturii interne a construcțiilor sonore. Dar adevărata curiozitate mi-a deșteptat-o modul expunerii. Titularii Institutului excelau de generații în virtutea prea franceză a cozeriei. Roland Barthes nu deținea niciunul din secretele acestei « specialități a casei ». Cu timbrul unei voci calde dar scăzute, egală cu sine, și cu o alocuție lentă, aproape greoaie în comparație cu debitul dezinvolt al colegilor, lipsit și de atributele actoricești ale conferențiarului care, printr-un gest, printr-o inflexiune, își stăpînește auditoriul, el practica un « discurs » sui-generis. Ceva între prelegere și confesiune, între desfășurarea catedratică a ideilor și demersul liber, « in statu nascendi » al gîndirii. De aici efectul opus al manierei sale, rebarbativ pentru tradiționalul public monden al Institutului, și atractiv pentru mănunchiul de studenți, unii proveniți și de la alte Facultăți, printre care mă număram. Nu știu cum a evoluat Roland Barthes ca profesor. În această privință, cuvîntul îl au martorii cursurilor și seminariilor lui de la Hautes Etudes. În ce mă privește, particularitatea descrisă m-a îndemnat să-i caut apropierea, cu atît mai mult cu cît — și presupunerea avea să-mi fie adeverită — simțeam la el o pasiune, o febră a căutării unui alt drum în cunoaștere, o natură mult mai complexă, dincolo de aparențele așezate, aproape placide. Contactul direct cu Roland Barthes, oricum înlesnit prin atitudinea afectuoasă și alura lui simplă, de om de stradă, mi-a fost mijlocit însă de o împrejurare neașteptată. Intrînd într-una din zile în clădirea Institutului, și dînd cu ochii peste o expoziție aniversară a lui 1848, încadrată de

https://biblioteca-digitala.ro

lozinci și afișe, am rămas țintuit. Evenimentul îmi apărea senzațional pentru ambianța tolerant conservatoare a Institutului de atunci. Sezisîndu-mi probabil uimirea, Roland Barthes, aflat întîmplător în preajmă, m-a interpelat pe un ton timid afabil cu întrebarea dacă mă interesează istoria Revoluției și felul în care i-a fost resuscitată imaginea, adăugînd că autorul selecției de texte și reproduceri, al decorației însăși, era el. Convorbirea ce a urmat a inaugurat o relație devenită, mai repede decît aș fi crezut, o prietenie. Protejată de stratul de căldură umană, pe care Roland Barthes o întreținea, și prin invitații la masa familială (a locuit împreună cu mama lui într-unul din micile apartamente de la etajul Institutului) și prin plimbările nocturne în cartier, amiciția noastră a prins culoarea unei comuniuni afective ușor adolescentine. În discuții, uneori prelungite pînă foarte tîrziu, culminate cu ieșiri în stradă, amfitrionul nostru părea o prezență pașnică, ascultînd sau intervenind rareori în chip activ, și nu pentru a incita ori dezlega disputele, ci spre a-și spune cu glas tare propriile, nu aș zice opinii, cît preocupări lăuntrice. Părtaș în felul său la tumultul istoric al țării în care se afla, și radical antiburghez (burghezul definindu-se prin « ura împotriva intelectului, a ideii ») el înțelegea ceea ce se numește menirea sau datoria intelectualului în lume ca acțiune demistificatoare în toate domeniile spiritului, inclusiv ale vieții sociale și cotidiene. (Din această poziție, firește, încă neexplicitată, va lua naștere, peste ani, faimoasa suită de « Mitologii ») Opera de sfărîmare a tuturor idolilor și, în general, exercițiul deplin al intelectului, impune, lasă el să se desprindă din cuvîntul lui intermitent, sugerat, nedesăvîrșit nici pentru sine la acea dată, asumarea unei situații de două ori contradictorii, de depășit doar prin act, prin practica critică. Obiectivitatea sau impersonalitatea fiind un mit al conștiinței științifice, după cum monopolul creației este o iluzie a artistului, luciditatea autentică reclamă atît necesitatea adoptării unui anumit punct de vedere cît și recunoașterea legitimității altor postulate metodologice. Tot luciditatea pretinde, însă, recursul simultan la privirea științifică și cea artistică, în numele coeficientului lor comun, cu toate că inegal distribuit, de valențe critice și creatoare. Convingere pe care prefața la aceleași « Mitologii » o va explicita: « Ceea ce am încercat în toate acestea sînt semnificații. E vorba despre semnificațiile mele. Altfel spus, există o mitologie a mitologului? Fără îndoială, și cititorul va desluși limpede « pariul » meu. Dar adevărul el că nu se pune chestiunea chiar în acest mod. Demistificarea, ca șă întrebuințez un cuvînt ce începe a se toci, nu este o operație olimpiană. Vreau să spun că refuz să mă supun credinței tradiționale care presupune un divorț de natură între obiectivitatea savantului și subiectivitatea scriitorului, ca și cum unul ar fi dotat cu « libertate » și celălalt cu o « vocație », apte amîndouă să escamoteze sau să sublimeze limitele reale ale situației lor; eu pretind să trăiesc integral contradicția timpului meu, care poate să facă dintr-un sarcasm condiția adevărului ». Admițînd că mitul lui Roland Barthes ar fi, în ultimă instanță, intelectul însuși, trebuie să recunoaștem criticului fidelitatea față de această veche profesie de credință. Dacă omul de știință strictă, recte de metodologie structuralistă, apare « nud » în atîtea lucrări, de la *Sistemul Modei* la *S/Z*, fuziunea aceluiași cu omul de litere nu este prezentă în *Despre Racine*, de exemplu? Și, pentru a reveni la *Plăcerea textului*, atitudinea pur subiectivă, estetică, dacă vreți senzorialistă, de aici, nu invederează tocmai postulatul pluralist al autorului, aspirația sa la alternanța perspectivelor critice, măcar în timp, dacă altfel este imposibilă?

https://biblioteca-digitala.ro

IRINA ELIADE

Intermezzo românesc

Mulți dintre profesorii francezi care au contribuit ca, în perioada 1938—1949, casa din bulevardul Dacia No. 27 să adăpostească o universitate liberă, unde cursurile despre literatura, arta și civilizația franceză rivalizau cu cele ținute în cadrul Universității oficiale din capitala țării — unii din ei funcționînd, dealtminteri, în ambele instituții — și-au surprins auditorii de atunci prin activitatea depusă ulterior.

Cine s-ar fi așteptat ca Jean Mouton, competentul și rafinatul muzicolog, căruia publicul din țara noastră îi datorează cîteva prime audiții din operele lui Ravel, Poulenc sau Satie — interpretate în majoritatea cazurilor de artiști români — să devină unul dintre cei mai profunzi exegeți ai operei lui Marcel Proust?

Cine ar fi bănuit că Michel Dard, ale cărui prelegeri erau exclusiv dedicate poeziei — pe care o concepea nu, ca majoritatea profesorilor noștri de atunci, drept un limbaj mai dens, sau mai colorat și mai strict organizat decît proza, ci ca pe o înaltă aventură în cursul căreia poetul, încrezîndu-se în virtutea creatoare a formelor, ajunge uneori la hotarul dintre dicibil și indicibil, dintre ceea ce a fost explorat și ceea ce a rămas inexplorat [1], va deveni un romancier cunoscut în Franța ultimului deceniu și prin opere în care evocă anii trăiți în România — țară despre care a vorbit întotdeauna cu o vibrantă dragoste?

Surpriza cea mai mare avea s-o constituie cariera lui Roland Barthes.

Dacă în biografiile criticului nu s-ar menționa că, între anii 1948—1949, Roland Barthes a funcționat ca profesor la Institutul Francez din București, cu greu s-ar găsi cineva astăzi să-și amintească de trecerea lui prin România.

Din întîmplare, l-am întîlnit pe Roland Barthes într-o casă de oameni în vîrstă, unde se făcea muzică de cameră. Fusesem înștiințată dinainte că va fi prezent și noul lector francez, împreună cu doamna Barthes.

Domnul șters și fără vîrstă și doamna cu părul cărunt, strîns într-un coc ca în epoca victoriană, au ascultat cu atenție bucățile executate, au aplaudat politicos și i-au felicitat pe interpreți, pronunțînd cuvinte convenționale. Mai tîrziu, cînd s-a trecut la bufet, cîțiva dintre noi, foarte tineri pe atunci, am încercat să legăm o conversație cu noul profesor. Fraze evazive, răspunsuri care nu te angajează la nimic și, mai ales, întreruperi subite precedate de obligatoriul « Veuillez m'excusez ! ». Era evident că noul profesor francez nu avea chef de vorbă și că, din toți cei prezenți, nu-l interesa decît persoana pe care o însoțise la acea recepție, doamna

---

[1] Sinteza opiniilor expuse în cursurile ținute la Facultatea de litere și Filosofie este cuprinsă în articolul *Mitul modern al poeziei*, din *Revista Fundațiilor Regale* (1946), reprodus parțial în 1979, în revista *Secolul* 20 (Nr. 216-217-218), împreună cu unele poezii scrise în timpul anilor petrecuți în țara noastră și cu unele pagini extrase din ultimul său roman, *Le Rayon Vert*, dedicate monumentelor din Nordul Moldovei.

https://biblioteca-digitala.ro

Barthes. Un fiu îndatoritor, atent ca mama lui să nu rămînă singură, să nu stea în curent, să-şi regăsească poşeta . . .

Cineva, nu mai îmi amintesc cine, mi-a spus că prelegerile tînărului profesor (Roland Barthes avea pe atunci în jur de treizeci de ani) nu sînt lipsite de interes, dar impresia pe care mi-o făcuse domnul timid, sau distant, m-a împiedicat multă vreme să mă duc în casa din Bulevardul Dacia, atît de primitoare în anii grei ai războiului, cînd şi pe străzile Parisului şi pe cele din Bucureşti treceau tancurile armatei naziste.

Datorită altei întîmplări, am asistat într-o seară din primăvara anului 1948 la un curs ţinut de Roland Barthes. Conferenţiarul, mai preocupat de buna funcţionare a staţiei de amplificare decît de ecourile spuselor sale, îşi arunca arareori privirile în sala pe jumătate goală.

Şansonetele Edithei Piaf, despre care ştiam numai că fusese lansată de Jean Cocteau, alternau cu scurte comentarii debitate cu o voce albă. Strigătele, ţîşnite parcă nu din inima ci din rărunchii unei femei, frazele sugrumate de gemete şi vaiete, nu păreau nici să-i placă, nici să-i displacă comentatorului. Roland Barthes se mulţumea doar să constate că acest fel de interpretare ar fi fost de neconceput în anii dinaintea celui de al doilea război mondial, cînd publicul, care nu cunoscuse foamea, umilinţa şi teroarea, accepta să vorbească despre dragoste aşa cum făceau vedetele aplaudate la Follies Bergères — Mistinguette, Maurice Chevalier, Josephine Baker — uneori cu nostalgie, alteori cu o nuanţă de umor, dar niciodată cu agresivitatea Edithei Piaf.

Vocea lipsită de modulaţii sau discontinuitatea discursului — Barthes îşi prezenta argumentele după fiecare şansonetă — nu avea aerul să convingă publicul puţin numeros şi eterogen din sală. Un murmur dezaprobator s-a ivit doar în clipa cînd conferenţiarul a declarat: « On croirait entendre Phèdre ».

Spre uimirea mea, Roland Barthes a surîs, ca şi cum afirmaţia sa ar fi fost salutată prin ropote de aplauze.

În 1963, cînd am citit cele trei studii incluse în volumul editat de « Seuil », *Sur Racine*, în care ipoteze fecunde de lucru alternează cu afirmaţii hazardate, mi-am adus aminte de surîsul satisfăcut al lui Barthes cînd izbutise să şocheze mîna de oameni adunată în sala Institutului francez din Bucureşti, şi mi-am zis că timidul profesor îşi ajunsese scopul, de vreme ce cărţile lui stîrniseră o nouă « Querelle des clercs ».

De la Edith Piaf la Phèdre . . .

Între 1948 şi 1963, Roland Barthes avusese, desigur, prilejul să ia cunoştinţă de noile metode pentru abordarea fenomenului literar (criticul citează numele lui Lucien Goldmann, Charles Mauron, Raymond Picard, Georges Poulet şi Jean Starobinski) şi să-şi precizeze poziţiile.

Astfel, în studiul teoretic intitulat « Istorie sau literatură? », Barthes ia net poziţie împotriva criticii universitare, declarînd că o operă de artă este altceva decît istoria ei (totalul surselor, influenţelor, modelelor), opera situîndu-se « în alt continent » decît cel unde au loc evenimentele istorice, politice şi sociale care modifică mentalitatea colectivă, propunînd în final ca istoria literaturii, dedicată « operelor singulare », să devină o istorie a funcţiei literaturii. Propunere ispititoare, desigur, care reintroduce, însă, printr-o nouă terminologie (producţie, comunicare, consum) creatorul operei în societate, « celălalt continent », fie ca un cristalizator al mentalităţii colective, fie ca un element care precipită anumite tendinţe latente.

Contradicţiile se multiplică în studiul « Eroul racinian », în cursul căruia Roland Barthes analizează « sintagmatic » personajele din tragediile raciniene, propunînd

https://biblioteca-digitala.ro

cînd interpretări psihanalitice, cînd mitologice și alcătuind « paradigme » eroului racinian prin metode împrumutate de la structuraliști, ca discutabila și mult discutata reducere a erotismului la o relație de putere, și ajungînd la concluzia « logică », dar parțial valabilă, că realitatea tragediilor raciniene constă din « cuvîntul-acțiune ».

Mai mult decît atît, acest « cuvînt-acțiune » este denunțat ca impropriu în cel de al doilea studiu, intitulat « Dicțiunea raciniană », scris în 1958, cînd a avut loc o reprezentație a tragediei *Phèdre* la Théâtre National Populaire, Barthes acuzînd actorii (Maria Casarès și Jean Vilar) de a pune în evidență, prin accentuarea anumitor cuvinte, psihologia personajelor (o acțiune, chiar și cele numite « gratuite », în romanele scrise de la Gide încoace implică o motivație de ordin psihologic), lăudîndu-l în schimb pe actorul Cuny de a fi înțeles că « arta clasică este muzicală, muzica fiind asumată de o tehnică perfect definită: alexandrinul, și de a nu fi adăugat acestei muzici perfecte o interpretare personală. Cu alte cuvinte, Barthes explică, aducînd noi argumente, ceea ce exprimase, printr-o admirabilă metaforă, Marcel Proust, lăudînd-o pe actița Berma (Sarah Bernhardt) de a fi știut să renunțe la orice artificiu pentru a deveni doar « un verre transparent » prin care se scurge în armonioasa ei fluiditate o patimă telurică decantată cu desăvîrșită artă de purul și crudul Racine.

Recitite azi, la douăzeci de ani după apariția lor în Franța, cele trei studii dedicate lui Racine îți dau impresia unor exerciții de acrobație intelectuală, ce se impun prin remarcabila lor originalitate.

Afirmațiile, chiar și cele mai mult sau mai puțin integrate în logica discursului, dau la iveală un cititor de o neobișnuită sensibilitate, căci Barthes intuise încă din 1948 că, « într-o lume inexorabil divizată, eroii tragici nu comunică decît printr-un limbaj al agresiunii: ei își alcătuiesc limbajul, își spun sfîșierea ».

Phèdre și Edith Piaf . . .

Alexandrinii perfecți ai reginei conștiente că, mărturisindu-și patima încalcă legile cetății, implicit admise de ea, și versurile cu rime șchioape, cîntate, șoptite sau răcnite pe străzile Parisului, în anii cînd tabuurile civilizației europene păreau derizorii din moment ce existaseră lagăre de exterminare în centrul Europei și bomba atomică fusese lansată la Hiroșima, vorbesc despre aceeași dragoste telurică . . . și obsedantă.

Phèdre acuză zeii care s-au înverșunat împotriva ei. Edith Piaf acuză o întreagă societate care a știut să-și disimuleze instinctele, învăluindu-le în cuvinte sonore și goale.

https://biblioteca-digitala.ro

JACQUES PETIT
și
PIERRE TODOROV

E rîndul nostru

Mitologiile au dat semnalul de începere a vînării semnului. Expediție, firește, fructuoasă, dar ca și prinsă în propria ei capcană, victimă a unei tehnici prea eficiente, și, implicit, prea fruste. Denunțat, atacat, intelectualul devenea la rîndul său atacator; smulgîndu-i pujadistului discursul său, intelectualul voia să hăituiască, între limitele acestuia, pînă și în manifestările sale cele mai « evidente », alibiul naturalului, pentru a-i exhiba caracterul istoric, cultural, veșnic semnificant. Dar tot vînîndu-și cu naivitate obiectul, o semiologie ce se voia critică risca să se lase antrenată în turnirul unei polemici. Într-o asemenea ciocnire frontală, discurs contra discurs, demistificarea se întoarce împotriva ei înseși și produce noi mituri: Cînd se va sfîrși cu stereotipurile?

Și totuși, în speranța că va zdrobi fatalitatea clișeului pornise semiologia la luptă împotriva Doxei, ignorînd că, în orice logomahie, victoria presupune fixarea semnului în stereotip. De fapt, dorința de-a avea ultimul cuvînt, sau cuvîntul hotărîtor, dorință de a conchide închizînd gura istoriei, pretinde eterna reîntrupare de forme tot mai dur forjate, tot mai rigide. Asemenea formule nu claustrează, însă, istoria, decît cu prețul negării sale și nu retează firul discuției, decît în măsura în care ele însele refuză de a fi discutate. Iar ostentația cu care ele afișează nebănuita evidență a lui « asta-se-înțelege-de-la-sine » nu vizează decît, pur și simplu, escamotarea semnificantului în favoarea unei naturi a semnificatului. Din acest moment, polisemiei i se substituie un monolitism al sensului, ce avea să înghețe subiectul; pietrificat, acesta nu va mai fi decît mostra fără valoare a unui limbaj compact, greu, copleșitor, care pretinde să-l domine. Doar un seism mai putea clinti edificiul sensului.

---

* Text scris pentru revista *Secolul 20*.

https://biblioteca-digitala.ro

Aşadar, împotriva oricărui discurs «acaparant», soluţia era abandonarea în voia unei modificări imprevizibile a semnificaţiilor. În acea clipă cînd, prin eliberarea Naturii, a fremătat din nou Istoria, sensul a fost abolit, dar numai spre a renaşte: împrospătat, eliberat, nemărginit. Secretul unei asemenea reîntrupări: promisiunea integrităţii regăsite a semnului. În sfîrşit descătuşat de gravitatea *semnificatului, acesta dobîndeşte toată savoarea semnificantului în jocul liber al armoniilor conotative* — «les mots d'eux-mêmes s'exaltent... prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distants ou présentée de biais» *(Mallarmé). Departe de a împiedica scriitura, înlănţuirea nesfîrşită a limbajului îi dirijează de aci înainte desfăşurarea, în voia reverberaţiilor şi afinităţilor care, în fiece punct, deschid spaţiul minim al unui infinit* deport. *Strategie oblică, constituind alcătuirea unei origini şi a unui final absolut, şi care eliberează subiectul de imperativul denotaţiei: enunţarea adevăratului. Dintr-odată, semiologia nu mai este lumina ce proiectează, din exterior, un limbaj asupra altuia, ci umbra unui limbaj* ce-şi este *sieşi oglindă; ne metalimbaj, ci ficţiune.*

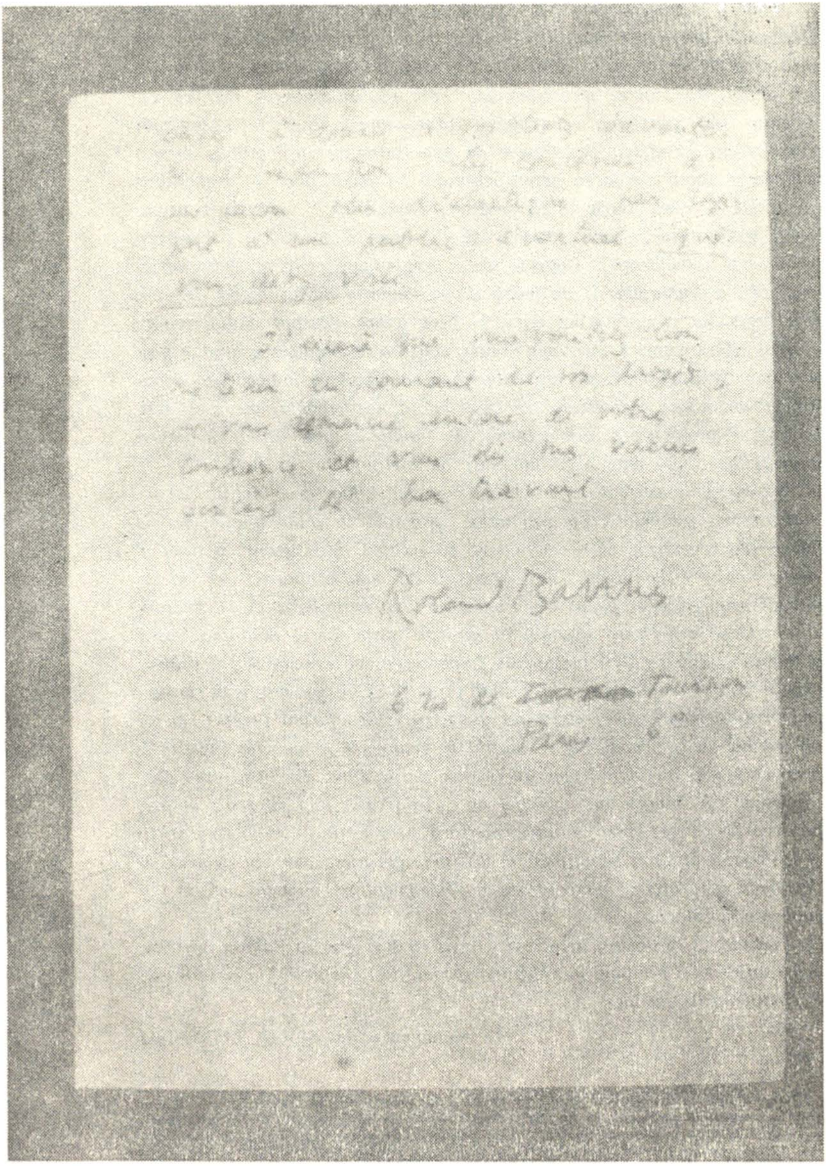
Răbdarea noastră ne garantează, atunci, plăcerea: atenţia încordată asupra semnelor, supravegherea cufundată în contemplaţie, nu va aduce plăcere decît recunoscîndu-se ca asceză. Spectacolul ficţiunilor va continua să fie dirijat, iar subiectul, din nou acaparat; dar nu va mai fi vorba decît de jocuri — cu excepţia unui semnificat, de aci înainte eliminat. Să nu citim, aşadar, în această suspendare, anularea naivă a realului, cînd ea îi şi pregăteşte întoarcerea, ca romanesc: *ficţiunea, privită ca metoda ce face din limbaj propriul ei instrument, este conversiune a privirii care, dejucînd măiestria şi conjurînd prostia, incită un subiect nou, liberal, să se piardă în semne. «Semiologia literară e acea călătorie îngăduind popasul într-un peisaj liber din lipsa unei descendenţe: nici îngeri, nici balauri nu se mai află aici spre a-l apăra; privirea se poate aşeza, atunci, nu fără perversitate, pe lucruri vechi şi frumoase, al căror semnificat e abstract, perimat: moment deopotrivă decadent şi profetic, moment de dulce apocalips, moment istoric al supremei jubilări».*

Trebuie să desluşim, în aceste cîteva rînduri ale lui Roland Barthes, o invitaţie de a prelungi moralitatea exigentă şi savuroasă a paradoxie. *E rîndul nostru acum.*

În româneşte de ALINA LEDEANU

Jacques Petit, fost elev al Şcolii Normale Superioare de la Saint-Cloud, licenţiat în literatură modernă, şi Pierre Todorov, fost elev al Şcolii Normale Superioare din rue d'Ulm, actualmente profesor de filosofie, reprezintă, cu înaltă ţinută, cea mai tînără generaţie de cercetători în domeniul semiologiei.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

LIVIUS CIOCÂRLIE

Portret al maestrului la maturitate

Într-un rînd, Margareta Bartha, o tînără profesoară de franceză din Timișoara care își încerca puterile literare scriind o proză înrudită cu aceea a grupului « Tel Quel », a avut temeritatea să-i supună spre apreciere un număr de pagini comentatorului avizat al acestei literaturi. Se întîmpla ca el să fie cel mai cunoscut critic al lumii contemporane, de curînd consacrat și prin recunoașterea oficială pe care i-o adusese numirea la cea mai înaltă instituție franceză de învățămînt — Collège de France.

Să ni-l închipuim o clipă pe acest om prins de multă vreme în vîrtejul succesului, al admirației nestăpînite și al contestării violente, ocupat cu lucruri de loc odihnitoare, să ni-l închipuim, deci, primind acest mesaj. De fapt, la École pratique des Hautes Études, unde-și avea locul de muncă, asemenea probleme sînt rezolvate de secretare. « Domnul . . . ar fi fericit să vă vadă cu prilejul unei călătorii pe care o veți face la Paris. Orele de primire . . . Vă rugăm ca pentru un eventual rendez-vous să luați legătura cu noi. Veuillez agréer, cher Monsieur (chère Mademoiselle) etc. etc. » Ar fi fost cursul firesc al lucrurilor, însă din partea unei personalități atît de originale te-ai fi putut aștepta și la soluția măgulitoare a unui răspuns autograf. Rolul omului mare, obosit de glorie și de onoruri, îngăduindu-și fantezia unui gest gratuit ca să se încredințeze că mai este tînăr și disponibil, l-ar fi prins. O privire aruncată peste manuscrise, cîteva cuvinte de încurajare politicos nepăsătoare, poate puțin malițioase, n-ar fi mirat. Surprinde, în schimb, și reconfortează soluția aleasă de el pe o foaie de hîrtie cu antetul Colegiului Franței, adică asumîndu-și fără eschivare condiția oficială, criticul dă un răspuns serios și aplicat. Spre încredințare, cu acordul mărinimos al destinatarei, să-l citim.

La început, o ușoară cochetărie, totuși. Criticul mulțumește pentru încrederea ce i s-a arătat. Se scuză apoi — din ton, dincolo de convenție, se ghicește gîndul sincer (« Din păcate sînt obosit, supraîncărcat . . . »), se scuză pentru răspunsul scurt. Urmează fondul scrisorii, făcut dintr-o apreciere, o rezervă critică, o programatică punere în gardă și un sfat; aflîndu-l, cine cunoaște manuscrisul înțelege cît de atent a fost citit. « Am găsit în textele dumneavoastră un simț al limbii, o energie a limbajui i impresionantă » — este o definire exactă a accentului tare al acestor încercări. Imediat după aceea, cu amabilă precauție, o frază pornită din credința — poate neașteptată la un susținător al operelor « scriptibile » oarecum împotriva celor « lizibile » — că literatura, oricare i-ar fi specificul, trebuie să arunce o punte de comunicare către cititor: « Dar, vedeți dumneavoastră, chiar energia aceasta, omenește atît de frumoasă, le asprește, le închide, le ia din prețioasa putere de a comunica ». Dealtfel, o previne, probabil cu melancolie, « epoca nu este de avangardă ». În consecință, ar dori ca textele să-și destindă puțin resortul, să fie mai concesive, iar pentru asta autoarea să le scrie cu gîndul la cititorul prezumtiv. « Mi se pare că ar fi bine să lucrați pentru "a

https://biblioteca-digitala.ro

aerisi" ce scrieţi, a da textelor dumneavoastră mai multă seducţie; a le concepe într-un fel mai dialectic, în raport cu un public eventual, pe care trebuie să-l aveţi în vedere. »

Atît. Destul pentru ca un scriitor lucid să ştie cu exactitate unde a ajuns, ce are de făcut.

La urmă, politicoasa speranţă de a fi ţinut la curent cu proiectele corespondentei şi, iarăşi: « . . . vă mulţumesc încă o dată pentru încrederea dumneavoastră ». Semnat: Roland Barthes.

Recitesc ultimele cuvinte, cu formula lor de modestie, le citesc încă o dată şi, abia acum, ezit. Dar dacă, mă întreb, dar dacă nu e formulă? Dacă în scriitorul ajuns la apogeul care s-a dovedit, la scurtă vreme, a fi şi capătul de drum rămăsese atîta modestie, nelinişte şi incertitudine cît să-i permită să scrie cu sinceritate « vă mulţumesc pentru încrederea dumneavoastră »? N-am avea aici raţiunea unei presupuneri, încă una, referitoare la mobilul ascuns al frecventelor lui întoarceri la gradul zero al criticii, acolo de unde pornea din nou, în direcţii neprevăzute, mereu de la început?

Corectura LIDIA IGIROŞIANU

Tipărit la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ"

https://biblioteca-digitala.ro

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI

Lei 51

43 804

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro